música

radio

ballet

cine

CONSEJO NACIONAL DE GOBIERNO

Presidente:

D. LUIS BATLLE BERRES

Consejeros:

Dr. ALBERTO F. ZUBIRIA

D. ARTURO LEZAMA

D. CARLOS L. FISCHER

D. JUSTINO ZAVALA MUNIZ

Dr. ZOILO CHELLE

Dr. LUIS ALBERTO DE HERRERA

D. RAMON VIÑA

D. DANIEL FERNANDEZ CRESPO

Secretario:

DR. JUSTO JOSÉ OROZCO

Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social:
D. RENAN RODRIGUEZ

COMISION DIRECTIVA DEL SODRE

Presidente:
D. OSCAR SECCO ELLAURI

Vice-Presidente:
Sra. MARGARITA MENDEZ DE GARCIA CAPURRO

Secretario:
Dr. RUBEN K. SVETOGORSKY

Tesorero:
D. DANIEL D. VIDART

Secretario Encargado de las Relaciones con el Exterior:
D. JUAN ILARIA

Gerente General:
D. Héctor M. Laborde

Director Técnico del Departamento de Radio-Difusión:
D. Carlos Mazzey

Administrador del Departamento de Espectáculos:
D. Alfredo Ferrari

Secretario de Comisión:
D. Diego Errandonea

Secretario de Gerencia General:
D. Venancio Fco. Rodriguez

REVISTA DEL S. O. D. R. E.

Directores:

DANIEL VIDART y JUAN ILARIA

Editor:

DANILO TRELLES

Colaboran en este número:

MERI FRANCO LAO

SAMUEL MARTI

FRANCISCO CURT LANGE

ANTONIO GROMPONE

JUAN CARLOS SABAT PEBET

ALEJANDRO PEÑASCO

WASHINGTON ROLDAN

HUGO ROCHA

DANIEL VIDART

Sumario:

EL SODRE Y LA CULTURA NACIONAL
Daniel Vidart

HISTORIA DEL ESTUDIO AUDITORIO
J. C. Sabat Pebet

MUSICA ABORIGEN AMERICANA
Samuel Marti

ENSAYO INTRODUCTIVO AL ATONALISMO
Meri Franco Lao

ESPERANZAS Y REALIDADES A TRAVES DE UNA TEMPORADA LIRICA NACIONAL
Alejandro Peñasco

DOS ESTRENOS OPERATICOS DISPARES
Wáshington Roldán

LA DISCOTECA PUBLICA
F. Curt Lange

¿DEFINICION ESTETICA O VARIEDAD PANORAMICA?
Wáshington Roldán

EL APOGEO DEL REALISMO FRANCES
Antonio Grompone

DISCOGRAFIA, BIBLIOGRAFIA, NOTAS DE BALLET, INFORMACIONES.

S. O. D. R. E.

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSION RADIO ELECTRICA

MUSICA • RADIO • BALLET • CINE

N.o 2

1 9 5 5

MONTEVIDEO - URUGUAY

El SODRE *y la* CULTURA NACIONAL

EN América, y particularmente en el Río de la Plata, existe una falsa tensión cultural entre lo considerado como vernáculo y lo recibido aluvionalmente del continente europeo. De este modo se plantea una dicotomía que lesiona el espíritu de los rioplatenses: unos se proclaman nativistas y buscan en el legado folklórico la razón de su ser americano y otros se sienten cosmopolitas, y con ademán europeizante le piden al Viejo Mundo un renovado mensaje de esencias y valencias.

En ambos planteos polares existe generalmente cierta desmesura, y es así como no se hacen concesiones recíprocas ninguno de los dos grupos y persisten en sus posiciones antagónicas sin propiciar las síntesis posibles.

Estas síntesis pueden ser logradas, empero, por dos vías: o por el genio de un escritor, de un músico, de un pintor, de un filósofo, o por la acción consciente del Estado.

En el primer caso, para centrar los ejemplos en nuestro país, está la música de Fabini. Fabini, con elementos de inspiración nacional, tanto en la forma como en el fondo, logró una música universal, un lenguaje accesible a todos los hombres. No puede, como es natural, darse una receta en este aspecto individual de la cultura. Cada creador ha de resolver, con sus medios y calidades expresivas o interpretativas, las situaciones concretas. Unos actuarán inductivamente, de acuerdo al consejo de Tolstoi quien decía: "describe bien tu aldea y serás universal". Otros procederán deductivamente, aplicando los estilos universales predominantes en su época a la circunstancia nativa. En el primer caso habrá temas y en el otro declinaciones nacionales, pero siempre aflorará el latido regional en la obra realizada.

La acción consciente del Estado presenta la segunda posibilidad de síntesis.

El caso particular del SODRE, su labor cumplida en el pasado, su trabajo presente y su programa futuro, ofrece las claves de una acción armónica e integradora.

El SODRE es una ventana abierta al resplandor de la cultura ecuménica pero también es un oído atento a la vibración americana y nacional. Debe brindar al público uruguayo las más altas expresiones de la cultura artística extranjera pero, simultáneamente, debe rescatar los valores locales para jerarquizarlos y vertirlos, convenientemente dignificados, al estuario universal de las creaciones humanas.

Existe una lamentable confusión, en el dominio del lenguaje, acerca del exacto significado de la voz cultura y tal confusión enturbia la correcta inteligencia del término.

Es conveniente, por lo tanto, clasificar los conceptos, pues el SODRE es un organismo eminentemente cultural, y si se entiende torcidamente lo que es la cultura, se tergiversarán sus cometidos.

La cultura no equivale a buena educación, ni a saber trascendentalizado, ni a sensibilidad aristocráticamente conformada, ni a dominio acabado de un campo del conocimiento o de la acción.

Se ha querido, en tal sentido, efectuar un corte entre las sociedades cultas y las sociedades incultas, pero semejante distinción es artificiosa.

El sentido verdadero de la voz cultura no está teñido por juicios de valor: es totalmente objetivo.

La cultura es el conjunto de conductas, de pensamientos, de concepciones de la vida y de técnicas de un grupo dado. Hay así una cultura esquimal, una cultura indostánica, una cultura occidental —la nuestra—, una cultura griega, etc. Unas, culturas alfabetas y urbanizadas, han alcanzado el nivel de la civilización, término que no significa otra cosa que cultura de las ciudades; otras, como las prehistóricas o las de los "primitivos" contemporáneos, son pre-alfabetas; otras, en fin, como la de los campesinos, llamadas "culturas folk" por Redfield, son no alfabetas. Pero todas son culturas, todas tienen su tecnología, su arte, su filosofía, su religión, su cuerpo de costumbres.

El SODRE por lo tanto, como órgano cultural, debe encarar los valores propios de la cultura artística uruguaya.

En esta cultura existen diversas capas, la popular, la dilettanti, la profesional; la de los creadores y la de los receptores; la cultura de masas —la kitsch— y la cultura de las minorías selectas; la cultura etnocéntrica y la exógena; la cultura folklórica y la transatlántica.

Estos diversos estratos se fusionan o se enfrentan dialécticamente, crean antagonismos o propician acomodamientos, pero se declinan, necesariamente, bajo un denominador común.

El SODRE, en consecuencia, debe rescatar del trasfondo americano y nacional aquellos valores musicales, plásticos, líricos o literarios que sean pasibles de interpretación o de ejecución ofreciendo, simultáneamente, los depurados productos de las grandes tradiciones ecuménicas.

Debe recoger lo nacional con ademán atento: el pericón campesino, la danza colonial, el tango del suburbio, todos son precipitados culturales dignos de estudio por el mero hecho de su existencia. Son, y la calidad óntica del ser justifica el análisis valorativo de esas objetividades históricas o cotidianas.

El SODRE no es solamente un escenario. Tiene que convertirse en un laboratorio de cultura. Muy pronto un equipo especialmente montado y dirigido por un musicólogo de renombre irá a recoger en los más lejanos rincones del país las supervivencias folklóricas que serán grabadas in situ, vertidas en disco en los estudios y canjeadas por otras similares producciones del exterior para enriquecer así su discoteca.

De igual modo acercará a un público especializado, por medio de una discoteca pública, las expresiones superiores de la música universal, proporcionando una fórmula intermedia entre la audición radial y la teatral.

Se preocupará también por dotar a sus cuerpos estables de medios didácticos y técnicos y por acrecentar sus posibilidades expresivas.

Y cuando llegue el momento de montar la televisión también conjugará lo pedagógico con lo artístico, contemplando las dos vertientes anteriormente citadas.

La misión del SODRE, pues, es la del fiel de la balanza: registrar un equilibrio armónico entre la endoculturación y la trasculturación; atender el sentido nacionalista de las tradiciones sin desconocer los valores universales del arte; estimular la creación de obras de acento americano sin cerrar sus puertas a las resonancias de las otras áreas culturales: la europea, la asiática, la africana; popularizar sin llegar al descastamiento y jerarquizar sin caer en una política de élite espiritual; calar hondamente en todos los status de la cultura urugaya para hacer justicia al caso concreto y dosificarlo con la visión panorámica de las grandes manifestaciones foráneas; rescatar lo representativo del ayer, y escuchar atentamente los reclamos de la sensibilidad actual.

Sólo en la medida que el SODRE pueda comprender y hacer comprender al público uruguayo la realidad sociológica y la complejidad cultural de las creaciones humanas su labor será fecunda. Esta revista procurará documentar el pasado del Instituto y dar la medida de sus inquietudes presentes. No sólo la radio, la música, el ballet y el cine tendrán vigencia en sus páginas. Aspira a reflejar en ellas la totalidad de la cultura uruguaya. Y para lograrlo quienes la dirigen y redactan pondrán lo mejor de su sensibilidad y su intelecto, abriéndola, al mismo tiempo, a la colaboración valiosa del pensamiento nacional contemporáneo.

D. V.

Prof. J. C. SABAT PEBET

Historia del
ESTUDIO AUDITORIO

(CONTINUACION DEL NUMERO ANTERIOR)

II

Rudimentos teatrales en el solar. — El "Folies Bergères Orientales".

La posición del solar, cercana a los muros de la Ciudadela, fue testigo y quizás parte de un teatro histórico, el de las andanzas bélicas de la era revolucionaria y, por consiguiente, de los patriotas que se acercaban con sus guitarras para cantar décimas de libertad como las de Valdenegro y las coplas del propio Juan Antonio Lavalleja.

Ayer noche ante el muro
Victoria la cantora,
hizo escuchar sonora
su acento feminal;

dice Figueroa, en su "Diario Histórico del Sitio de Montevideo" (8). Y agrega en nota algunos versos de los que se cantaban:

El ratón en su cueva
huye del perro,
y de susto prefiere
morirse adentro... (9).

Constituído el país, de las páginas leídas anteriormente en el título del solar, surge la existencia de un "*rancho o lechería*", en la época de la adquisición de Zas. Muchos años más tarde, hacia el 70 o 71, los planos del Padrón de Montevideo trazados minuciosamente por el Ing. Capurro, califican la esquina como "corralón" (10). Una

(8) *Diario Histórico del Sitio de Montevideo en los Años* 1812-13-14, *Tomo Segundo,* Pág. 16, en: *Obras Completas de Fco. Acuña de Figueroa, Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes,* Editores, etc., Montevideo, 1890.
(9) Id., Pág. 61.

fábrica de carros, de los Halty, por la época, da sentido industrioso a la esquina, ampliada hacia la calle Mercedes, por la herrería de los Iraburu. Sangre vasca, laboriosa y honrada. Pero estaba escrito que de aquellos bancos de carpintería y de aquellas fraguas, no saldría por los campos una carreta de Thespis, pues Thepis quedaría fijado en los límites de su propio destino.

De tiempo atrás, Montevideo buscaba solucionar su problema de esparcimiento en las noches veraniegas. En 1881, Dr. Francisco M. de Soto se había presentado a la autoridad, pidiendo autorización para construir una sala con esos fines, sin fijar precisamente el lugar (11). Lo cierto, sin negar la posibilidad de la existencia de un modesto "Edén Oriental" en la esquina mentada con anterioridad al 89, es la instalación ocurrida a comienzos del citado año, no ya de un anticipo, sino de toda una realidad teatral, la del "*Folies Bergères Orientales*", aunque causara desencanto en la familia Halty que, por las mentas, esperaba una construcción de mayor entidad. Quizás pueda haber influído sobre el nombre de la sala, la presencia, en noviembre del 89, —escenario del venerable San Felipe—, de una compañía "*de los Folies Bergères*" de París, con "*excentricidad, física y mímica*" (12), campanólogos, música en botellas, ventrílocuo, pintura al óleo en 5 minutos, hipnotismo, etc. También trabajaron en el Cibils (13). Según el incansable D. Dermidio De-María, fué "*la mejor en su género de cuantas han pisado estas playas*" (14). También el Alcázar (15), el Variedades (actual Odeón) (16) y, especialmente, el Pasatiempo (17) porteños, dada la vinculación, especialmente en lo teatral, de las capitales platenses, pudieron gravitar sobre nuestro Follies.

No era nueva la presencia del *can-can* en Montevideo — hoy reactualizado con la película "Moulin Rouge"—, pues desde el 69 se había producido más de un trastorno familiar como consecuencia de la creación de un precioso teatrito, el Alcázar Lírico (Treinta y Tres entre Sarandí y Rincón), de vida demasiado efímera y escandalosa, continuado el 74, por el teatro Eldorado, más tarde Nacional, Teatro Anónimo (¡!) y Skating Ring, éste desde el 81 hasta el 84, detrás del San Felipe, en la calle Solís.

Por amabilidad del Sr. Carlos Angel Carmona, de ilustre ascendencia teatral y poseedor de una excelente colección iconográfica del Montevideo antiguo, hoy se puede ofrecer la reproducción de los planos que fueron aprobados en 1888, por la Dirección General de Obras Públicas, con la firma del ingeniero D. Eduardo Canstatt. A los efectos

---

(10) Se halla en el Museo Histórico Municipal. V. Carlos Pérez Montero, *La Calle del 18 de Julio*, etc., Montevideo, 1942, Pág. 318.

(11) Archivo Gral. de la Nación.

(12) EL SIGLO, Montevideo, 13 de noviembre de 1186.

(13) a (17) De la prensa de la época.

de la petición correspondiente aparecían como propietarios del teatro, llamado en el proyecto *Folies Bergères Orientales*, los Sres. Caso Wagner y Cía., que figuraban, en un anuncio del frente, nítido en el proyecto, como comisionistas, domiciliados en Ituzaingó, 152.

Todo resulta alegre en el edificio, con frente a la calle Andes. Flores, árboles, banderines, una glorieta. Y, hacia la esquina, se advierte la entrada del Café. Una expresión latina, GAUDEAMUS, repetida, y dos nombres de músicos, Offenbach y Strauss (aunque a éste lo deforman: Strausse), dan la tónica frívola de operetas y valses vieneses. El frente, desde el café hasta algo más al norte de la glorieta, ocupaba cuarenta y dos metros con sesenta y cinco centímetros, y la salita teatral, diez y seis metros. Una extensa nota periodística del momento, permite ampliar la descripción. Actuaba como gerente un conocido hombre de teatro, el Sr. Edouard Tedesco, que se preocupó de firmar contrato con el artista Cristóbal Galván, para que trajera —se decía desde España— una compañía de zarzuela. Como modelos posibles de la construcción, daban al Folies parisiense, al del Buen Retiro o teatro de la Alhambra de Madrid, El Dorado de Río de Janeiro y el Jardín Florida porteño: "*tiene de todos un algo... Apenas si tiene más parecido con el de la Alhambra, de la capital española*". No lo crearon exclusivamente para teatro de verano y, como se advierte en los planos, se componía de tres cuerpos. En el centro, la sala, y a la derecha e izquierda las explanadas con los jardines. En el vestíbulo y platea, decoraciones moriscas, pintadas por Carrera, las que anunciaban "*como algo notable en su género*". El escenario, a estar a la crónica, ocupaba el mismo espacio que el del San Felipe y estaba munido de toda la maquinaria moderna, con telones y decoraciones "*apropiadas a la índole del teatro*". En la platea, dos hileras de sillones de orquesta y 400 butacas. Seis palcos bajos de cada lado y un orden de palcos altos, aún en proyecto. Cielo raso y cornisas pintados debidamente. "*Los adornos que ostentará la platea no serán lujosos, pero llevarán el sello del "chic" parisien*".

En el jardín de la derecha, arbustos y plantas "*aromáticas*" (bien para el gusto de "*El rey burgués*", de Darío). Desde las mesas allí instaladas, podría asistirse al espectáculo. Agrega el periodista citado, que firma Repórter: "*Cuántos idilios no se forjarán en esos jardines encantadores*"..., los que, por cierto, fueron dirigidos por un Sr. Margall. A la izquierda, el café Japonés, empapelado ex-profeso con material nuevo traído por lo de Galli. Elogiaban también las cortinas. Los precios se anunciaban como módicos.

Se había fijado la inauguración para el 2 de marzo del 89, sábado inmediato anterior a la entrada del carnaval. Sólo con baile sería el bautismo, "*por el estilo de los que con el nombre de "Reductes Venecienes" tienen lugar en París*". Se adornaría e iluminaría el teatro con "*infinidad de farolillos colocados regularmente, formando encantado-*

ras combinaciones de arabescos y colores diversos". La entrada, para esa noche, sería por rigurosa invitación entre los jóvenes de la "*la "élite" montevideana, los cuales podrán ir acompañados de sus fami lias*". Se ofrecían premios para las mejores mascaritas: "*una alhaja de crecido valor, un objeto de arte y un bouquet de flores*". "*Una vez que haya pasado el Carnaval actuará en los Folies Bergeres Orientales una compañía de opereta y baile francés, actualmente en formacion en Buenos Aires*".

"*Nos parece que el título del teatro no está bien adaptado, si es que se trata de un teatro que no tenga nada de semejante al que con el mismo titulo existe en Paris. — Hicimos esta misma observacion al empresario y propietario del edificio quien nos dijo que tiene idea de cambiar ese nombre no haciéndolo ya porque los requisitos legales y de práctica se habian llenado con el título aludido. — Después de haber visitado y descripto al nuevo teatro, solo nos resta decir que en su género es algo notable con que contará nuestra capital* (18)".

La vida del "Folies" y su continuación en el "Centro Gallego", así como el origen y trayectoria del Urquiza, darán tema para próximas publicaciones.

J. C. Sábat Pebet.

(18) De la prensa de la época.

m ú s i c a

SAMUEL MARTÍ

Música Aborigen Americana

Existe actualmente música precolombina con profundas raíces en el pasado de los pueblos de América. Asombra y causa admiración que pueblos como los mayoides, teotihuacanos, chibchas y chimus hayan alcanzado cimas increíbles en el campo del arte y del pensamiento, no obstante haber pertenecido a la etapa neolítica del hombre y haber carecido del conocimiento de la rueda y de los animales de tracción.

La música en América alcanzó una etapa de desarrollo comparable — tal vez superior en Mesoamérica — a la de otras culturas de origen europeo y asiático. Esto se comprueba por el número y variedad de instrumentos arqueológicos que se han encontrado. Entre ellos toda clase de idiófonos primitivos: tambores de parche sencillo y doble, tambores de troncos de madera cuidadosamente ahuecados y que producen varios sonidos afinados, llamados teponaztli y tecomapilos, silbatos y ocarinas sencillos y dobles, flautas de Pan o Siringas, trompetas y flautas sencillas, dobles, triples y cuádruples.

Es obvio que con este instrumental no puede considerarse "increiblemente primitiva y rudimentaria" a la música indígena, según se cree y se enseña en las historias de la música.

La música indígena tiene una tradición añosa y dinámica de alcance continental. Al igual que la música de otros continentes surge de la masa del pueblo y refleja sus creencias, costumbres y medio am-

biente y forma parte de su patrimonio inalienable. La música percusiva y agresiva del norte y la alegre y sentimental del centro puede parecer diferente de la música solemne y señorial del sur o la nostálgica y sombría de los andinos y araucanos, pero básicamente todas siguen los lineamientos de la gran tradición precolombina que las anima.

Al igual que el arte la música aborigen difiere de los conceptos europeos. El hombre juega un papel insignificante en el drama cotidiano de la religión y el mito del mundo indígena. Enraizado a la tierra el nativo concibe a sus dioses como encarnaciones de las fuerzas de la naturaleza — crueles, inexorables y despiadadas. En su mente el papel del hombre es adorarlos y ayudarlos a sostener su poder ofréndandoles sus dones más preciados — su propia sangre y corazón. La función del arte y de la música no es provocar emoción estética, sino fanatismo religioso, ese fanatismo que arrastra al hombre hacia la piedra de los sacrificios o a la hoguera y el martirio. Por su naturaleza es arte y música imaginativa y expresiva.

El indigena no canta o danza para exhibir su destreza o sus emociones. Tampoco trata de entretener o adular. El indigena canta y danza para honrar y propiciar a sus deídades ancestrales. Su música es la expresión de su fe, esperanzas y temores en sus deídades, ya sean en forma pagana o cristiana. La música no se practica en el espíritu exhibicionista, y virtuosístico occidental sino más bien con el fervor impersonal de la música religiosa europea anterior al siglo décimo. A los cantos de carácter íntimo como los de amor, juego y muerte no se les da ningún valor y el nativo es rehacio a comentarlos o cantarlos.

La música indigena emana de una tradición muy antigua creada y desarrollada por pueblos cuyos origenes todavía ignoramos, tales como los llamados arcaicos, olmecas, mayas, teotihuacanos, chibchas, nazcas y tiahuanacos.

La música autóctona no es "monótona y aburrida" como la describió Hernan Cortés en una de sus cartas de relación a Carlos V y como la han seguido descubriendo escritores posteriores. Al contrario es esencialmente melódica y expresiva, aunque frecuentemente acompañada por ritmos dinámicos y obsesionantes. Esto es evidente en las descripciones de las danzas y cantos escritos por cronistas del siglo XVI, como Motolinia, Sahagun, Juarez y Huampan Poma, así como en las danzas y cantos indígenas actuales; además, lo comprueba la gran variedad y número de flautas que se han encontrado en sitios arqueo-

lógicos, ya que la flauta es un instrumento melódico por excelencia. Tampoco es cierto que la escala pentafona o de cinco sonidos haya sido la única que conocieron los antiguos americanos. Los pueblos nómadas y aguerridos que ahora conocemos como aztecas, mayas ó incas desarrollaron su poderío político y cultural escasamente unas dos o tres centurias antes de la llegada del europeo. Sus sacerdotes-compositores indudablemente conocieron las escalas y sistemas musicales de los pueblos cultos que arrollaron y cuya cultura asimilaron, pero por razones psicológicas y políticas conservaron la música basada en su escala primitiva de cinco sonidos que estaba íntimamente ligada con su religión y su política imperialista. La prueba es que existen flautas arqueológicas como la arcaica que produce seis sonidos, la de Jaina de orígen mayoide que produce la escala diatónica europea; do, si, la, sol, fa, mi, re, do, y la flauta triple de Tres tapotes que produce diecisiete sonidos y acordes de tres sonidos! También los chinos, después de desarrollar las escalas diatónicas, cromáticas y micro-cromáticas, volvieron a su antigua escala pentáfona que aun practican.

Como no existe un tono o medio tono absoluto, así como no existe un metro o kilogramo absoluto, es lógico pensar que el desarrollo de las escalas y acordes en América siguió el mismo curso que entre otras culturas, aunque tal vez alcanzando un progreso mayor a juzgar por el empleo de flautas múltiples que producen acordes de tres y cuatro sonidos.

Resulta candoroso creer que los músicos y alfareros que crearon y tocaron instrumentos tan perfeccionados, basados en un conocimiento profundo de la acústica y de las series de armónicos, hayan conocido solamente la gama primaria de cinco sonidos. No cabe duda que, además de esta gama, conocieron otras de más sonidos, así como un sistema incipiente de armonía, probablemente parecido al organum y discanto europeos del siglo X y la polifonía libre tradicional de los conjuntos asiáticos. Esto salta a la vista al estudiar el raspador gigantesco de Oaxaca con cuatro series diferentes de ranuras, el uso de conjuntos de trompetas, de los tambores de tronco de árbol con sonidos afinados, llamados teponaztli y tecomopiloa por los aztecas, de las flautas, ocarinas y silbatos del mismo tipo, pero de diferentes tamaños y desde luego en forma conclusiva al escuchar las flautas dobles, triples y cuádruples que producen acordes de dos, tres y cuatro sonidos.

Confirman los datos que arrojan los instrumentos, las descripcio-

nes de los cronistas, quienes siempre subrayan el carácter colectivo de las prácticas musicales y la habilidad de los nativos para afinar, modular y componer música en ciertos "puntos" o tonalidades.

El estudio de la música indígena actual revela importantes características de origen precolombino que pueden resumirse como sigue: Introducciones e interludios rítmicos; preocupación por una afinación precisa, los músicos siempre vuelven a afinar su instrumento antes de iniciar un nuevo trozo. Recuérdese que los músicos aborígenes que desafinaban o se equivocaban eran sacrificados; unidad temática; variedad melódica; uso de formas antifonales y de variaciones; empleo de acentos métricos que no siempre coinciden con el acento rítmico de la melodía, pero que le dan vitalidad y variedad al acompañamiento; empleo de diseños melódicos descendentes; empleo de ritmos combinados pero sin llegar a la sincopación exagerada y sensual característica de la música afrocubana; ausencia de cadencias, la melodía termina súbitamente o cambia después de un interludio rítmico; uso de puentes basados en el diminuendo-rallentando y crescendo-acelerando como medios modulatorios. Generalmente el raspador o huéhuetl (tambor) presenta gradualmente el nuevo tempo y ritmo que introduce la melodía. Empleo del tema de la introducción como final o coda, dándole unidad a la composición; uso del ostinatto o sea la repetición de un diseño rítmico o melódico, uso de pedales, es decir repetición del mismo sonido como bajo, y el empleo de melodías apropiadas que reflejan el carácter y ambiente del rito, danza o canto.

La música aborigen americana puede clasificarse como sigue:

1 — Música mágica. La música más antigua y común. Se emplea en ritos, curaciones (limpias), adivinaciones y maleficios. Tiene un carácter esotérico, misterioso, repetitivo y rudimentario, acrecentado por el empleo de instrumentos impresionantes como el arco musical, botuto y raspadores fabricados de huesos humanos.

2 — Música de cacería. Esta música generalmente sirve de fondo para las danzas y bailables imitativos que caracterizan el totem, o el animal o animales que proveen la carne para la alimentación del pueblo. Como la Danza del Venado, del Oso, del Pelícano y otras más de todos conocidas.

3 — Música ritual. Música empleada en ritos especiales como los de fertilidad, lluvia, fálicos, y los de pubertad.

4 — Música guerrera. Música exaltada y marcial, caracterizada por el empleo de trompetas, tambores y efectos rítmicos.

4 — Música para los festivales religiosos celebrados durante el año. Posiblemente la música más desarrollada y perfeccionada, desgraciadamente casi totalmente destruída.

6 — Música profana o secular. Posiblemente el género más interesante por su variedad y libertad. En muchos casos esta música era compuesta para determinadas ocasiones como matrimonios, victorias o recepciones importantes.

7 — Música cortesana. Música palaciega similar a la que se practicaba en las cortes europeas y asiáticas. Además de juegos, sainetes cómicos y actos de acrobacia, actuaban verdaderos trovadores, quienes ensalzaban las virtudes y proezas de los personajes presentes y los de sus héroes y dioses.

8 — Música humorística. Música empleada en pantomimas, fiestas seculares y representaciones teatrales como las que mencionan Huaman Poma y el P. Acosta.

9 — Música popular. Cantos y danzas del pueblo como cantos de cuna, de trabajo, de juego y de amor.

10 — Cantares religiosos. Carlos Chavez cree que esta música seguía la cadencia del texto y que "la forma en que estos cantos se hacían, desprovista ya de toda teatralidad ritual, indica que se encontraban ya francamente en la esfera de un verdadero lirismo religioso". Algunos de estos cantares recogidos por el P. Sahagun tienen indicaciones para el ritmo que debería seguir el teponaztli y han sido admirablemente vertidos al castellano por el P. Garibay en su obra, Historia de la Literatura Nahuatl.

11 — Música erótica. Landa menciona una entre los mayas llamada Nanual "no muy honesto". Durán describe otro baile "tan agudillo y deshonesto que casi tira al baile de esta sarabanda que nuestros naturales usan con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y de hombres li-

vianos. Llamábanle Cuecuecheuy catl que quiere decir baile cosquilloso o de comezón".

12 — Música íntima. Música de carácter sentimental y lírico. Ejemplos típicos son los cantos de enamoramiento y de la muerte.

Es obvio que el estudio de la música precolombina y su instrumental puede aportar datos valiosos a la arqueología, historia y sociología. Estos datos pueden relacionarse y compararse desde tres puntos de vista, o sea:

a) Estudiando los instrumentos como cerámica y juzgándolos meramente por su estilo, material, decoración, vidriado y técnica de fabricación.

b) Estudiándolos desde el punto de vista musical y clasificándolos según su tipo de embocadura y número de sonidos e intervalos característicos en su escala fundamental, según el procedimiento empleado por Hornbostel en su estudio de la música aborigen del Amazonas y Tierra del Fuego.

c) Estudiando los datos etnográficos que revelan los textos, danzas y ceremonias asociados a la música indígena.

Urge justipreciar todos los datos e instrumentos relacionados con la música aborigen con el fin de iniciar su estudio sobre bases sólidas tanto históricas como científicas y musicales. La música fué y sigue siendo una fuerza vital en la vida de los pueblos americanos. La música forma parte integral de su manera de ser y no puede seguirse ignorando.

Samuel Marti.

MERI FRANCO LAO

Ensayo Introductivo al Atonalismo

Trabajo presentado en el Concurso literario-musical que organiza anualmente el SODRE.

"Todas las artes viven de palabras. Toda obra exige que se le responda, y una "literatura" —es decir, un comentario— escrita o no, inmediata o mediata, es indivisible de lo que el hombre puede producir."

Paul Valéry.

El panorama musical de nuestro siglo se caracteriza por intensas búsquedas en el camino de renovar y transformar las bases que regían la escritura y creación musicales. Dentro de este panorama, el atonalismo ocupa un lugar de preeminencia, por cuanto intenta romper en forma absoluta con la tradición musical de occidente y por cuanto significa un cambio radical en la actitud creativa del compositor. El atonalismo es uno de los tantos "ismos" —y sea dicho en sentido peyorativo— del arte de nuestro tiempo. Debemos, por lo tanto, enraizarlo en el movimiento general de revaloración artística.

Estado de cosas en el arte de nuestra época.

El artista debe manifestarse en su triple dimensión de homo sapiens, homo faber y homo artifex. Vive en un siglo esencialmente histórico cuya actitud no es sólo creativa, sino que se preocupa de recoger todo lo que le ha precedido. Pero no se contenta con este conocimiento; quiere valorar, pesar, tener conciencia de una estética antes de embarcarse en la creación. Su propósito, pues, es encontrar el elemento esencial, el fundamento último del hecho artístico. El hipercriticismo, la abundancia y necesidad de la literatura informativa, son el síntoma revelador de esta búsqueda de "la cosa mentale" de que hablaba Leo-

nardo. A través de ésta, el artista parece salirse de su medida —el hombre— para tender a las construcciones abstractas.

Este proceso de abstracción en el arte, merced al criterio de lo esencial, define a nuestra época. A principios del siglo el mundo artístico está como encerrado en un alambique de experimentación: la llama provocará la destilación de lo esencial y dejará como sedimento lo accesorio. Se descubre que la música es, ante todo, combinación de sonidos, del mismo modo que la pintura es, ante todo, forma y color en un plano. Lo que constituía "la expresión" en el sentido tradicional, el acercamiento a la naturaleza, los valores hedonísticos, etc., no interesan ya; han quedado depositados y olvidados. Esta destilación ha despojado al arte de concesiones secundarias dejando en estado de pureza las esencias.

Por consiguiente, ya no se tratará de esconder, disfrazar o disimular la técnica con los modos expresivos del temperamento. Esa técnica que ha sustentado todo el arte —el de "antes" y el de "ahora"— saldrá a la luz, será revelada, explicada y discutida.

Este proceso es general: en poesía se despoja a la palabra de su privilegio de belleza; en pintura se va al movimiento lineal y al abandono de la perspectiva; en arquitectura se impone la liviandad del elemento resistente como principal factor de arte; en teatro se presenta al desnudo la maquinaria. Y en la música de nuestro tiempo el carácter marcadamente instrumental y la instrumentalización de la voz bastarían para demostrar que la atención está puesta en las primitivas y puras cualidades de intensidad, timbre, duración y altura de los sonidos.

El camino de posibles en la música.

Si el problema, en última instancia, se reduce a la combinación de los sonidos, la renovación musical del siglo deberá aportar un canon para efectuarla; bien ha dicho Strawinsky que la respiración de la música está determinada por el acercamiento o el alejamiento a los polos de atracción.

A lo largo de la historia, cada ciclo ha encontrado un eje para ordenar los sonidos. Los griegos aportan tres géneros: diatónico, enarmónico y cromático — el primero de los cuales será la base de nuestro sistema musical — con los cuales obtienen, merced a la ley aristogénica de permutación girante, una rica variedad de modos. El gregorianismo adapta estos modos a sus necesidades y redescubre para siempre las escalas de "re" y de "ut". Los ingleses, al escapar de la influencia grecolatina, toman como base de sus cantos los intervalos de tercera y de sexta y gestan el gran acontecimiento musical: la armonía. Los flamencos tratan el contrapunto obedeciendo a una especie de idealismo pitagórico y abstracto. Los italianos

acercan este arte formal a la vida y, con su innato gusto por la melodía, resucitan la monodía acompañada.

A fines del siglo XVII la tonalidad, es decir, la ordenación de los sonidos alrededor de uno que da la sensación de reposo, llamado tónica, se establece por el sistema diatónico. La escala medieval de "do", última en aparecer, suplanta a todas las demás y empieza a ejercer su dominio despótico en la música. La ordenación de los sonidos se hace en la medida que la tónica atrae a los demás grados de su círculo; este proceso tonal, estático por naturaleza, va a moverse por medio de la modulación, o sea la llegada a otras tonalidades pasando por la dominante o la subdominante. Este molde clásico resultará demasiado estrecho para los románticos, quienes buscan pasar a otras tonalidades por otros grados de la escala —siempre el "do"— no tan usuales. El concepto tonal comienza a ensancharse; el principio modulatorio, aplicado cada vez con mayor libertad, se convierte poco a poco en el principal cometido de la tonalidad.

Los franceses, que a partir del Tratado de Armonía de Rameau sintieron especial predilección por los fenómenos verticales, contribuyen a ampliar el concepto tonal, resucitando modos antiguos —esta vez tratados con sólida base armónica— y demostrando que la escala que había dominado en las épocas clásicas y románticas no es más que uno de los tantos "modos" para utilizar. Los rusos, con la misma actitud, ponen en vigencia sus giros populares.

Pero son los alemanes, con su arraigada tendencia al cromatismo —cuyo punto máximo es el Tristán— quienes traen el germen de la dislocación del sistema tonal diatónico. En efecto, cuando la escala cromática es tomada sólo como un agregado de color a la armonía. la esencia de ésta permanece siendo la misma; pero cuando la escala cromática es tomada como base para la armonía — cuando sobre cada grado se construyen acordes— podemos decir que queda abierto el camino para la vaguedad tonal o la politonalidad. De aquí no hay más que un paso para la abolición completa de la tonalidad.

La evolución de la música, pues, ha desembocado en nuestro siglo en un hecho muy importante: la pérdida progresiva del carácter tonal. Y paralelamente se ha verificado una transformación del óído. Una obra puede terminar en el grado sensible sin que nuestro oído pida con urgencia la resolución con la tónica; es que ya no necesita, o entiende en otra forma, la sensación de reposo. Sabe gustar de una disonancia aunque no esté preparada, y no requiere que la "dulcifique" una consonancia perfecta; es que las disonancias ya no suenan como discordancias. El mejor ejemplo, en este sentido, es la plena aceptación de la música del período llamado "impresionista".

Diversas soluciones fueron dadas al problema por la desvinculación de la tonalidad, por ejemplo, la música concreta, que al nacer

del instrumento a la audición inmediata, no presupone tonalidad y ni siquiera habilidad de escritura; o la música por cuartos y sextos de tono, con su doctrina de atematismo, representada por Aloys Haba.

En la generalidad de los compositores de nuestra época se manifiesta, en mayor o menor grado, la atonalidad; Bartok, Prokofieff, Strawinsky, Honegger tienen, en este sentido, las mismas vivencias. Pero desde el momento en que éstas son sólo conquistas parciales, sin sistema preconcebido, nos limitaremos a encarar una de las soluciones, por ser la más completa, representada por la obra de Arnold Schönberg, que por un lado registra una tendencia universal de desprender a la música de la tonalidad, y por otro lleva hasta los extremos más radicales la tendencia germánica hacia el cromatismo.(1)

La ordenación schoenberguiana del caos atonal.

El atonalismo, por fuerza, está sometido al desenvolvimiento, al fluír continuo de los doce sonidos cromáticos, sin primacía de ninguno de ellos, pues apenas uno tuviese cierta preponderancia, ya habría un germen de tonalidad. Pero, ¿cómo puede hacerse este fluír? ¿Qué leyes pueden conducirlo? ¿Cómo estructurarlo?

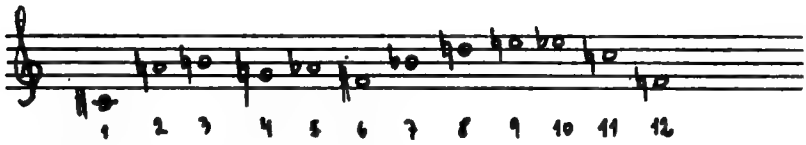
Al igual que en geometría, al renunciar al postulado de Euclides, se crea otro que da lugar a la geometría de cuatro dimensiones, en música, al renunciar a la tonalidad, hay que crear un sistema para la composición atonal. Este será el método para componer con doce sonidos.

Con esto no debe creerse que el postulado de Schönbeg es artificioso, o que ha sido creado abruptamente para romper con la tradición; al contrario, es una conquista preparada paso a paso —y no sólo por Schönberg, como ya anotamos— con una necesidad que se hace cada vez más urgente. El mismo autor declara que su método cristalizó después de muchos ensayos, a través de las cuales los principios del atonalismo ingresan en las obras tonales hasta desvincularlas de su tradicional apoyo. Por ejemplo, uno de los temas del scherzo de la Sinfonía Jakobsleiter es una serie de doce sonidos, y recién estamos en los años 1914 y 1915. Muchos atisbos de esta especie se encontraban ya en el monodrama Erwartung (1910) y en el mismo Pierrot Lunaire (1912).

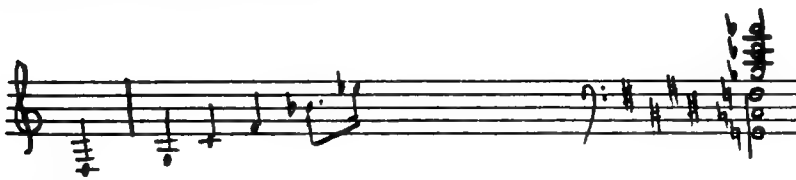
Para la historia del atonalismo sistemático tiene más importancia

(1) Schönberg nunca aceptó el término "atonalismo" para su sistema. En su Tratado de Armonía explica que, siendo la tonalidad una ordenación de sonidos alrededor de un eje, la tónica, la serie de doce tonos que él elige para su ordenación, equivaldría a la tónica. En realidad ésta es una simple disquisición semántica; el hecho es que el sistema dodecafónico asegura de antemano el renunciamiento a la tonalidad.

la segunda etapa de Schönberg, llamada Reihenkomposition —composición basada en una serie— que comienza verdaderamente en el año 1923, con una de las piezas para piano del opus 23; es ésta el Vals y se basa en la serie siguiente:



Toda la obra está determinada, concebida y explicada por la serie; no hay nota que escape a su ordenación establecida; la mano izquierda comienza desde el sonido nº seis y la mano derecha desde el primero, y poco a poco van equilibrando la sucesión, que llevan a cabo completa e indistintamente. Salvo la octava, que es verticalmente prohibida, las voces pueden desplegarse horizontalmente con entera libertad y pueden superponerse sin obedecer a reglas fijas a priori. Las modificaciones o correcciones que eventualmente hiciera el compositor obedecerían sólo a razones estéticas. El intervalo es considerado en su verdadera etimología —distancia— y no como consonancia o disonancia; no cabe ya hacer un análisis armónico habitual del acorde: sólo es una yuxtaposición de intervalos. El valor y la importancia del intervalo así considerado constituyen la clave de la composición atonal, como se verá más tarde a propósito del método definitivo. Se produce superposición de voces pero sin el preconcepto de que algo semejante a la armonía pueda unirlas, y en este aspecto puede hablarse de una heterofonía. En la obra para piano mencionada hay otra conquista importantísima para lo que luego será el método de Schönberg: melodía y armonía no son tomadas como antinomia, sino como dos apariencias —una horizontal y otra vertical —de una misma esencia musical; este hecho ya aparecía en la Sinfonía para Cámara —en mi mayor— donde Schönberg da, por medio del intervalo de cuarta, que anota a modo de sucesión y de agregación, el sentido unitario de melodía y armonía:



Otra obra interesante del período aún "no oficial" del dodecafonismo es la Suite op. 25 para piano, de los años 1923-24. La Reihen-

composition no es aplicada tan estrictamente como en el Vals referido; aquí Schönberg sólo utiliza el procedimiento para elementos temáticos parciales, pues su atención se dedica hacia otras búsquedas, y a este respecto la Suite viene a constituírse como una analogía de tanteos y de vislumbres. Cargado con el fruto de estas experiencias, inmediatamente después, Schönberg formula su teoría, en la cual se basarán rigurosamente sus obras venideras.

Como vemos, si bien los rudimentos de la técnica para componer con doce sonidos ya existen en 1906 —Kammersymphonie— y sobre todo a partir de 1908 —momento en que Schönberg comienza a apartarse de la tonalidad— recién en 1923 se oficializa el sistema. Las principales reglas del método futuro están potencialmente aplicada en casi todas las obras de sus años de aprendizaje, aunque de manera esporádica y un poco accidental. Falta aún utilizar el procedimiento para la totalidad de la obra; y falta comprobar si es válido, si sus medios de artículación pueden sustituir plenamente a los medios tonales, y sin son suficientes para que una forma grande, de mayor envergadura, no se desmorone.

El método para componer con doce sonidos.

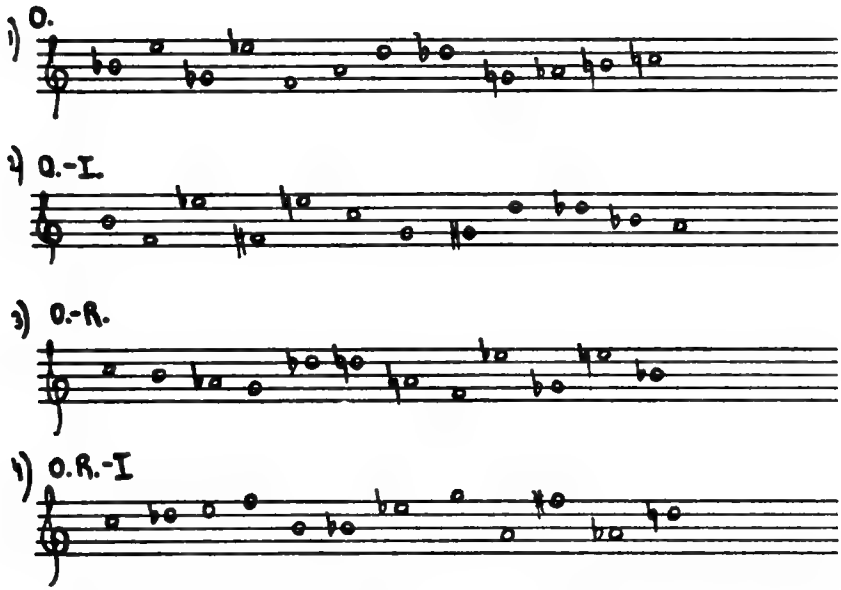
El "modus operandi" para la composición atonal, que proclama Schönberg a partir del año 1923, es el siguiente: Se parte de los doce sonidos cromáticos en una ordenación determinada por el autor en cada caso; en principio, esta ordenación debe seguirse estrictamente, en su totalidad o fragmentariamente, y no debe repetirse ni omitirse ningún sonido. Con este procedimiento "serial" se agota una vez realizada la sucesión, cabe realizar variantes, las cuales deben tomar como elemento funcional al intervalo, éstas son cuatro series de intervalos, considerados como medidas — distancia, inmutables; pero según el punto de partida están sujetas a numerosas potencialidades modulatorias.

1) Original. — Es la serie base.
2) Inversión. — Se invierten los intervalos de la anterior: los descendentes se hacen ascendentes y viceversa.
3) Retrógrada. — Se toma la serie original desde el sonido nº doce hasta el primero, ordenadamente. Es el procedimiento también llamado, simbólicamente, "cangrigare".
4) Inversión de la retrógrada. — Se procede en la misma forma que en la segunda variante, pero esta vez con la serie retrógrada.

* * *

Como ejemplo para ilustrar las variantes mencionadas, anota-

mos la serie original de las Variaciones para orquesta op. 31 de Schönberg, realizando elementalmente las modulaciones sucesivas:



Cada una de estas variaciones de la serie puede ser transportada —corriendo el pentagrama— once veces, con lo cual se obtienen formas para utilizar la serie en una obra. Estas son, sintéticamente expuestas, las bases de la técnica.

Los conceptos tradicionales de tonalidad —enlaces, modulaciones, cadencias— han desaparecido, como los temas, acordes, escalas o modos. Pero, sobre todo, asistimos a una transformación absoluta, revolucionaria, con respecto a las formas usualmente establecidas de la creación musical. La actitud misma del compositor ha cambiado, y es más, ha invertido la cronología del acto creador: primero la ordenación, luego las ideas. La serie dodecafónica elegida es la obra en potencia y acción, es árbol y fruto a la vez.

La primera forma grande orquestal en que Schönberg aplica su sistema es la opus 31, ya mencionada; la obra tiene una ordenación, una consecuencia riguorosa, debido al tratamiento de la serie en sus cuatro formas principales. El factor común que liga los diferentes elementos constitutivos de la obra es el intervalo; los temas se convierten en series de intervalos, pudiendo desarrollarse continuamente y actuando como puentes de unión entre las diversas fases de la obra musical. Por lo tanto, los medios de articulación son poderosos, aunque nada tengan que ver con los habituales. Con esta obra

Schönberg resuelve, además, el problema de la distribución de los sonidos entre numerosos instrumentos, evitando la natural duplicación.

* * *

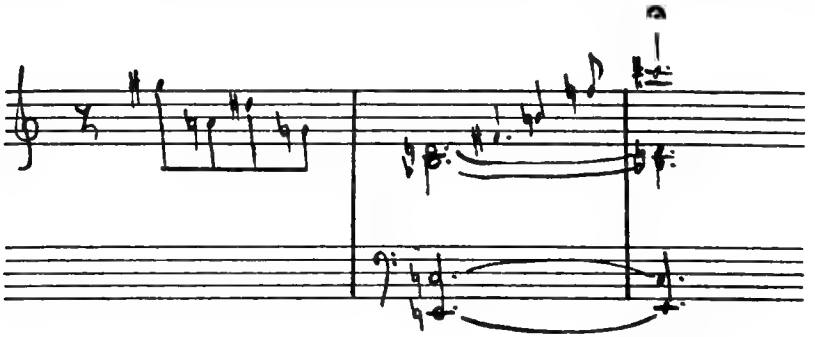
La complejidad de la música francamente atonal de Schönberg, la carencia de los tradicionales apoyos o de la melodía caracterizada como tal, la falta de ilación aparente del discurso musical, ha desalentado a los intérpretes. Esto explica en parte la enorme escasez de grabaciones y de audiciones, que no pasan del Pierrot Lunaire,, y que no permiten, por consiguiente, lograr una idea precisa sobre la expresión artística de las obras atonales.

Otros resultados con el mismo punto de partida.

Shönberg no sólo ha establecido las bases del método dodecafónico, no sólo ha construído de acuerdo con este método algunas de las obras más características de nuestro tiempo, sino que también se ha transformado en jefe de escuela. Sus discípulos directos más interesantes son Alban Berg y Anton Webern. A partir de éstos se verifica una evolución entre los continuadores: de la expresión de belleza en el sentido tradicional se va llegando progresivamente a un pitagoricismo, esta vez infinitesimal.

BERG, en muchos momentos, vuelve a la tonalidad, aún sirviéndose del método dodecafónico; por ejemplo, en su Concierto para violín y orquesta (1935) utiliza una serie tal que le permite la formación de acordes mayores y menores, y además, la disposición de los cuatro últimos sonidos de la serie le da la facultad de transcribir, en cierto punto, el comienzo del coral de Bach "Es ist genug" que desempeña un importante papel expresivo en la obra. El mismo procedimiento ya lo había llevado a cabo en la Suite Lírica (1925) donde cita la frase inicial de Tristán e Isolda, aunque esta vez ella no surge directamente de la serie. La ópera Wozzeck, del mismo año de la Suite Lírica, tiene todos los elementos revolucionarios de la etapa de la Reihenkomposition, unidos, por necesidad dramática, a un descriptivismo puntillista, a la manera de Ricardo Strauss.

WEBERN, ya en 1917, en la melodía op. 12, intuía que para la composición atonal el camino a seguir necesariamente era el desenvolvimiento de los doce sonidos cromáticos:



Pero la primera obra en que se aplica conscientemente el método dodecafónico es una de las "Melodías populares sagradas" op. 17. Webern se dedica al método más con un sentido de disciplina formativa que como un fin en sí; es así como después del opus 22 aspira a una mayor libertad, aunque jamas tiene reminiscencias de orden tonal o arcaísmos que se encuentran en Berg y en el mismo Schönberg. Webern no cuenta con las dos dimensiones sonoras —vertical y horizontal— sino que considera a la serie como una tercera dimensión, que puede ensimismarse en la obra total, ordenando su contenido. A esto agrega el estudio del sonido frente al silencio convirtiendo a este último en parte integrante del ritmo.

ERNEST KRENET, que primero fuera detractor del método schoenberguiano, se convierte luego en uno de sus principales exponentes. Es partidario de no usar continuamente las series enteras y de seleccionar, en cambio, grupos característicos dentro de las mismas; esto no significa, de ningún modo, una vuelta a la antigua manera de composición atonal libre pues las bases de la técnica son respetadas estrictamente. En el campo de lo teórico, Krenek se preocupa por explicar con exactitud la relación entre atonalismo y técnica de los doce sonidos; de ello resulta su teoría estética llamada "teoría del pensamiento musical", por la que hace una serie de reflexiones que permiten observar desde el punto de vista armónico, todo tipo de música, sin que importe el estilo de la misma. El propósito de Krenek es demostrar que la música siempre obedece a una gran ley general; el público, pues, abandonaría su actitud de hermetismo, de desdén o de prejuicio ante la música "nueva", dado que vería con la misma claridad tanto la música tonal como la atonal.

EN ALEMANIA, actualmente, la atención de los jóvenes compositores se ha desviado del camino trazado por Hindemith para dedicarse al señalado por René Leibowitz, el más ferviente divulgador del dodecafonismo. Wolfgang Fortner, Bernd Aloys Zimmermann, junto con Paul Desseau, Khan, Zillich y Goerr, practican ese modo de composición, no sabemos aún si de manera definitiva. Lo mismo puede decirse de los austríacos Hans Eisler, Teodoro Weisengrund Adorno, Ludwig Zenk, Spinner, Deutch y Apostel; del rumano Hannenheim, del húngaro Scheyber, del suizo Erich Schmid, del ruso Wladimir Vogel, del español Gerhardt y del argentino Juan Carlos Paz.

EN ITALIA, Luigi Dalla Piccola constituye un ejemplo semejante al de Berg o Webern, es decir, que toma la técnica como lenguaje gramatical, para expresar libremente su lenguaje interior. La influencia de Schönberg llegó hasta Alfredo Casella —que siguió otras vías— el cual, en el año 1913, en una carta dirigida a Malipiero, manifiesta su hallazgo: "Por fin pude combinar las doce notas cromáticas!"

Las recientes investigaciones a propósito del sistema para la

composición atonal, desembocan, como ya anotamos, en un afán más numérico que musical. A este respecto citaremos someramente tres de las más representativas: Perle, Koellreutter y Boulez.

GEORGE PERLE, discípulo de Krenek, realiza estudios hasta agotar las posibilidades de combinación de las series de doce tonos, que pasarían los cuatro millones; a raíz de ello, fija determinados tipos de combinaciones, lo cual equivaldría a la escala diatónica en el campo de la tonalidad.

H. J. KOELLREUTTER últimamente publicó una carta abierta en la revista argentina de "Arte madí" en la cual preconiza "una música sin contrapunto, sin tema e imitación, sin tonalidad y cadencia" ante la cual palidecería la doctrina dodecafonista, que es acusada por el autor de no respetar debidamente la fórmula y de no haber conseguido, por ello, una completa atonalidad. Koellreutter propone una serie "pan-intervalar" para fijar con exactitud los intervalos de los doce sonidos.

PIERRE BOULEZ, en el sentido de darle mayor autonomía a la serie, da mayor esclavitud a la música. Considera este autor que la serie ideal debería prever en sí misma los ritmos, los silencios, y todas las cualidades de los sonidos. Mediante un nuevo cifrado realiza cuadros numéricos de combinaciones posibles. Los sonidos de la serie no deben estar comprendidos en la octva, según Boulez, pues la octava en sí tiene una reminiscencia tonal, estando ligada a su principio; por lo tanto, propone otra base: llega a reducir a la serie hasta doce cuartos de tono, abarcando en su totalidad un intervalo de quinta disminuída. Las intrincadas investigaciones que realiza Boulez se relacionan más a la física y a las matemáticas que a la música, aunque él se defienda a cada paso manifestando que la creación no consiste en poner en obra esos elementos, como si fuese un reflejo condicionado, sino que siempre existe "lo imprevisto" que puede surgir libremente — ? — de esas combinaciones.

René LEIBOWITZ representa la corriente opuesta: es partidario de la cinética del sistema y no de la fijación a la manera de Perle o de Boulez. Le preocupa diferenciar el atematismo o amelodismo dodecafónico con el de Aloys Haba, considerando que el primero es el verdadero, mientras que el que propone el compositor checo es una mera alineación de temas. El ideal para Leibowitz es la realización de "obras que no distinguen más entre tema y no-tema, entre exposición-desarrollo-reexposición, pero donde todo se vuelve tema, donde todo no es más que variación". En este caso la actitud estética respondería a una libertad absoluta, pues siempre hay recreación, fluír del pensamiento, devenir que escapa a la repetición.

Problemas pendientes.

Es lógico suponer que, después de este estado de cosas, en que la actitud del músico y el espíritu y la letra de la música han cambiado, los medios tradicionales ya no sirven.

Los intrumentos, habiendo sido creados para el mundo tonal, no pueden ser igualmente válidos para el atonalismo, desde el momento en que la octava no es un fenómeno esencial a partir del cual se construyen las escalas.

La notación tradicional tropieza con el criterio unitario del sistema. Por supuesto, la armadura de la clave es abolida, y si la obra no se desenvuelve en las "teclas blancas" se carga de signos de alteración a la partitura, con sus correspondientes becuadros para anular la influencia que éstos ejercen dentro de las barras divisorias. Además el hecho de anteponerle un sostenido o un bemol a un sonido, presupone la existencia de un sonido natural y privilegiado del cual ese sonido es sólo una "alteración". La nueva escala semitonal y la escuela cromática proceden igualmente por semitonos y para la audición son una misma cosa; pero mientras en la escala cromática tradicional se considera que las notas diatónicas son las principales y las demás son alteraciones o accidentes, en la nueva escala por semitonos cada nota tiene su autonomía y su importancia exclusiva. Debería estudiarse, en consecuencia, una nueva nomenclatura para las notas de la escala atemperada, por lo menos, a fin de abolir la relación entre las notas, surgida desde que el espíritu del teclado se infiltró en la música.

Al lado del problema de la materia sonora y de la escritura, queda por resolver el de la forma musical. Esta presupone la necesidad de un tema y de su desarrollo; además, aunque no tan generalmente, la reexposición del mismo tema. Si se compone merced a la técnica de los doce sonidos, sucede que el tema es la misma serie elegida, y el único desarrollo que puede verificarse es el que le señalan de antemano las posibilidades de dicha serie; como ésta debe ser continuamente reiterada, las únicas variaciones estarían en la diferencia de timbre, en la dinámica o en la intensidad. La reexposición no puede existir dado que no hay tonalidad y en consecuencia tampoco tonos vecinos, grados predilectos para el pasaje, modulatorio, etc.

Por consiguiente, cada autor debe encontrar la solución para cada obra que se propone crear. La forma no es un molde donde puede adecuarse la expresión, sino que ella viene luego y como resultado de la expresión. Entre las formas tradicionales, la de variación es la que mejor se aviene a los cánones dodecafónicos, al permitir la sucesión perpetua de las combinaciones de la serie. Para la audición, sin embargo, nada tiene que ver, pues el oído ya no encuentra el asidero de la forma, en la semejanza melódica entre las variaciones.

Conclusión.

Nos quedaría por hacer ahora un juicio valorativo sobre el atonalismo. Pero sólo preferimos, ante los comentarios de los discípulos de Schönberg — cargados de adjetivos superlativos— y ante los que niegan todo valor al sistema, señalar las vías de aproximación para un justo medio.

Si aplicamos la máxima evangélica: "Juzgarás al árbol por sus frutos..." en este caso en que árbol y fruto son casi una misma cosa, resulta claro que, si las obras musicales son malas, el sistema que les dió nacimiento es malo. Pero, si las obras son buenas... se acostumbra a decir, entonces, que el sistema no interesa.

No creemos que deba subestimarse a la técnica; salvo un par de excepciones, las obras que han perdurado a lo largo de la historia musical, nos demuestran que había detrás una solidez, una profunda sabiduría del oficio. La sensibilidad debe estar unida a la inteligencia para hacer arte verdadero; la imaginación pide impulsos pero también trabas, para no caer en el caos, y eso lo da la técnica, que nace precisamente de la necesidad de expresarse y de la pregunta "¿cómo expresarse?".

Por otra parte es verdad que el sistema poco significa separado de las obras que resultaron del mismo, y que el valor de la audición es superior al de la explicación, aun cuando esta contribuya a hacerla más asible.

El problema estaría mejor encarado en este sentido: la técnica dodecafónica creada por Schönberg puede servir a la música independientemente de la obra de su autor?

No sabemos hasta qué punto hubo en los continuadores un verdadero encontrarse a sí mismos o un sentimiento de comodidad de espíritu. En el primer caso, no cabe discutir. Pero donde hay una simple aceptación de un sistema en que todos los problemas artísticos están resueltos a priori, el hombre se mutilaría.

La enorme fuerza de atracción de Schönberg se ha ejercido, preferentemente, dentro del ámbito judío alemán, quizá porque algunas de sus enseñanzas están acordes con los intereses intelectualistas de esas élites culturales. Paralelamente, como habíamos señalado, hay otro factor que cada vez más se acusa dentro de los continuadores de su obra y es la tendencia a la abstracción, al juego puro de las ideas, a las formas de la creación matemática, y que explicaría su gran éxito en la parte centroeuropea, en tanto que las razas latinas se han mostrado reacias a sus innovaciones musicales.

Si bien la mayoría de los que siguen la doctrina, toman a ésta en sus puntos capitales para agregar, corregir o suprimir según sus exigencias, en el campo de las elucubraciones numéricas darían entrada a la no-música y sus creaciones sólo tendrían, al decir de Salazar, "el interés de una ecuación curiosa o de una integral ingeniosa."

Esta simbiosis de música y matemática inscripta dentro de fórmulas de carácter ritual ha sido expuesta por Hermann Hesse como un "juego de abalorios" de exclusiva especulación intelectual, ajena a los valores del sentimiento y la emoción.

Schönberg ha despertado entre sus discípulos un fanatismo sincero y una fe casi mesiánica. A ellos corresponde las exageraciones y buena parte de los errores de que está exento el maestro.

La personalidad de Schönberg, entre todos estos malabarismos a que diera lugar, se salva por haber seguido una línea de conducta íntegra, sin concesiones al público, por haber buscado su auténtico modo de expresión y por haber desarrollado al máximo su capacidad creadora. El mismo Strawinsky dice, en este sentido: "Cualquiera sea la opinión que se profesa sobre la música de A. Schönberg — cuyas obras han provocado reacciones violentas o sonrisas irónicas— es imposible que un espíritu honesto y provisto de una gran cultura musical no sienta que el compositor de Pierrot Lunaire es exactamente conciente de lo que hace y no engaña a nadie. Ha adoptado el sistema musical que le convenía y, en este sistema, él es perfectamente coherente."

En sus últimas obras Schönberg se preocupa por realizar obras tonales con el sistema que había creado expresamente para la composición atonal, y este cambio lo lleva a una nueva tesis, la pantonalidad, mediante la cual pretende englobar todas las regiones posibles, alejadas o cercanas, en una misma tonalidad fundamental.

El que había fundado radicalmente las bases del atonalismo vuelve, a fines de su vida, a ceder a la atracción de la cual quería evadirse. Había experimentado largamente, había desmenuzado los fundamentos últimos de la música y había tomado conciencia de la estética de su arte, definitivamente.

La conquista del atonalismo sirvió — sin duda alguna — para demostrar que puede desvincularse a la música de la tonalidad. Pero ¿es ese, necesariamente, el único camino?

Meri Franco Lao.

ALEJANDRO PEÑASCO

Esperanzas y realidades a través de una temporada lírica nacional.

Este año el SODRE abordó la realización de una temporada lírica más ambiciosa que las ofrecidas en anteriores oportunidades por cuanto —atendiendo a una creciente e ineludible realidad del medio y a un firme propósito de futuro— sobre seis títulos ofrecidos —tres de Puccini, dos de Verdi y uno de Bizet—, se concedió la preferencia a nuestros cantantes. Las temporadas pretéritas que pudieran parangonársele por una idéntica dimensión programática y por una parecida extensión en el número de sus espectáculos, dieron cabida a nuestros artistas líricos sólo para el desempeño de partes secundarias reservando a las figuras extranjeras las contrataciones para primeros papeles.

La experiencia de este año configuró el primer paso —dado expresamente por las autoridades del instituto oficial— hacia la instalación de una lírica nuestra que contemple las aspiraciones de los cantantes nacionales y aquellas del público amante del género, creando a la vez los medios imprescindibles para perfeccionar a los primeros, y el consiguiente y paulatino abaratamiento de un espectáculo, de por sí costoso, en beneficio de los segundos.

LA REALIDAD DEL MEDIO.

El espectáculo lírico por su particular naturaleza y por las dificultades que le son ajenas, es de aquellos que sólo pueden ser tentados con plena posibilidad de éxito artístico y sin el temor de fatales quebrantos económicos, por los organismos especializados del Estado. La iniciativa particular, si bien siempre plausible, corre el riesgo de sucumbir ante uno de los dos términos indicados. Por esta doble razón —la de sus posibilidades artísticas y la de su fuerza económica— compete a la entidad oficial la responsabilidad de no dejar en blanco una actividad que sólo ella puede tentar contemplando

los gustos legítimos —y aún los derechos —de un público que le es dependiente.

Los cuerpos estables del SODRE —orquesta sinfónica, ballet, masa coral, que han logrado ya una madurez indudable— están ampliamente capacitados para respaldar una dignidad total en espectáculos de este género. La existencia de cantantes con valores reales a quienes esa proyectada continuidad de su actuación ayudará a la maduración definitiva, constituye —junto con esa validez de los cuerpos estables— el aspecto positivo de esta realidad ambiente.

Los otros rasgos —no digamos negativos aunque sí dislocadores de una más feliz coordinación de los elementos en juego— son, por un lado, la lógica consecuencia del haberse encarado hasta el presente al espectáculo lírico como una función más dentro de las múltiples actividades del año, y por otro, el resultado de condiciones materiales poco favorables —desde la incapacidad del viejo teatro hasta los pequeños problemas, afortunadamente subsanables, de la organización interna. Estos previsibles inconvenientes llegarán, por ende, a resolverse con el ejercicio de la función misma.

CRITERIO SELECTIVO.

La selección previa de cantantes nacionales —fundada, como es obvio, no sólo en las condiciones vocales sino también en los antecedentes escénicos de los intérpretes— determinó la elección de un repertorio a tono con los elementos de que pudo disponerse.

Si bien en este punto se procedió con un lógico sentido de la realidad, hubiera sido de desear un más estricto ceñirse a ella en lo que se refiere a la distribución de los elencos. Hubo títulos —"Madame Butterfly" fué el más dislocado en este aspecto— en que se distribuyó el papel principal entre tres sopranos —una por representación; en otros casos se asignó la misma parte a dos barítonos, o a dos tenores, o a dos mezzo sopranos, frente a tres, y aún a dos funciones.

Esta política de la multiplicidad —que puede enseñar para el futuro inmediato la necesidad de ceñir aún más la selección, o bien la de ampliar el repertorio— no podía coadyubar a la consecución de mejores versiones por cuanto impuso —en condiciones de tiempo bastante estrechas— el compromiso de preparar un mayor número de elementos al par que, fatalmente, redujo la cantidad de ensayos con orquesta, en ciertos casos, a una sola lectura y un ensayo general. Este tratamiento —aplicado a intérpretes que, algunos de ellos, por primera vez intentaban esa ópera— no puede pensarse como el más indicado, máxime cuando el perfeccionamiento de una labor artística no es fácil esperarlo de una primera y, a la vez, única función. Si a esta especialísima circunstancia se suma la característica general de nuestro desenvolvimiento hasta el presente que, tras largos años, ha

reducido al cantante a la perenne condición de debutante —por lo esporádico y fugaz de su labor en escena—, cabe deducir que la temporada ha sido más valiosa como experiencia, como demostración y cómputo de posibilidades, que como realización cabal y completa.

A esta dispersión del esfuerzo que llevamos reseñada es preciso adicionar la también ilógica distribución de los directores. Juan Emilio Martini, Domingo Dente y Juan Protasi compartieron la responsabilidad de lo realizado; pero en tanto el primero —de reconocida labor en el teatro Colón de Buenos Aires— tuvo a su cargo las dos funciones brindadas con "Tosca", y el segundo —músico uruguayo de probada solvencia, maestro del cuerpo coral del SODRE y que se apoya en una larga actuación en el género operístico—, dirigió las dos versiones de "Aida", el más jóven y menos experimentado —aunque detenta en su haber una febril actividad— enfrentó el mayor riesgo de la programación.

Un criterio selectivo más adusto y al par ceñido a la máxima practicidad pueden convertir, a breve plazo, este alentador cómputo de posibilidades en realizaciones aún más fecundas.

ELENCOS Y REPERTORIO.

Seis títulos ofrecidos en funciones nocturnas y vespertinas de abono y tres de éstos repetidos en veladas extraordinarias, a percios populares, integraron la temporada. Fueron ellos, por su orden de presentación, "Aida", "Tosca", "Madame Butterfly", "Carmen", "Ballo in maschera" y "Boheme"; de éstos, "Madame Butterfly", "Carmen" y "Boheme" se representaron por tercera vez.

Se contó con el especial concurso de la soprano Delia Rigal, del tenor José Soler y del barítono Víctor Damiani; salvo estos cantantes y los bajos argentinos José Zanin y Víctor Bacciato, la soprano brasileña radicada en nuestro medio, Mafalda de Olivera y la mezzo argentina Tota de Igarzabal, el resto de los elencos fué integrado por intérpretes exclusivamente nacionales.

"Aida" tuvo un cuadro de primeras figuras formado por Delia Rigal, José Soler, Matilde Siano de FrascaMónaco, Víctor Damiani, Juan Carbonell y José Zanin. Esta obra configuró el intento más ambicioso del Sodre, en muchos años, por cuanto renovara totalmente su vestuario y utilería; se respetaron, en cambio, los viejos decorados pintados —representantes de aquel arte detallista italiano que se ha ido perdiendo. Esta concepción escenográfica no permitió, empero, una más feliz aplicación de las ideas renovadoras del género que posee Ricardo Moresco, "reggista" italiano contratado expresamente por el SODRE. Ello no obstante, con esta obra se logró un despliegue escénico producto de la particular solvencia de aquél, en especial

hábil para el movimiento de masas, para los efectos plásticos y para el juego de luces. Tanto en esta obra, como en alguna otra —ya que la premura del tiempo impidió una mayor afinación de los detalles— pudo notarse el acertado sentido de Ricardo Moresco para quién la ópera, con prescindencia del "divismo", debe alcanzar la categoría depurada del teatro cantado.

"Tosca" tuvo por intérpretes a Delia Rigal, José Soler, Víctor Damiani, en tanto que "Madame Butterfly" contó con tres elencos: Emma López, Raúl Leguisamo, Virgilio Luongo, Ercilia Quiroga, la primera vez; María Borges, Leguisamo, Luongo, Tota de Igarzábal, la segunda; Juana Di Concilio, Luis Giammarchi, Lorenzo Rosito, Ercilia Quiroga, la tercera.

"Carmen" fué cantada por Ercilia Quiroga y por Víctor Damiani, en dos ocasiones; por Tota de Igarzábal y Liber Grísoli, en otra y por el tenor José Soler, en las tres.

En las dos funciones de "Ballo in Maschera" actuaron Mafalda de Olivera, Socorrito Villegas, Sara Rolando, Omar Ballesteros y Juan Carbonel; completaron el elenco José Soler y Víctor Damiani, en una ocasión, Luis Giammarchi y Virgilio Luongo, en otra.

"Boheme" tuvo por intérpretes a Virginia Castro, Luis Giammarchi, Virgilio Luongo, Lorenzo Rositeo, Juan Carbonell, Yolanda Parodi y Juan Vernazza. Esta obra, al igual que "Aida" y "Tosca", no sufrió cambios en su integración.

Se contó, además, con la colaboración del Coro del Sodre preparado por los maestros Domingo Dente y Jaime Airaldi y con el Ballet del Instituto que dirige Roger Fenonjois. Prestaron su concurso Marta de la Quintana, como preparadora y apuntadora y Aldo Volpi como reggiseur.

EL TERCER FACTOR.

Propender a la debida organización de la lírica nacional encarándola como una constante en la labor del SODRE, es parte de las funciones del Instituto, y no la menos atendible. Su experimentada máquina administrativa, la solvencia de sus cuerpos estables, los valores nacionales y las facilidades de su amplio presupuesto, son factores que sólo esperan la debida coordinación para convertir tantos posibles en realidad vigente.

La labor sostenida —por cuanto ella implica de oportunidad, de estímulo, de experiencia creciente— no puede conducir sino a una maduración de nuestra realidad actual y al nacimiento de otras. Y al par que este factor artístico y técnico —maestros, cantantes, escenógrafos, iluminadores— ha de conseguir su más feliz manifestación por el actuar coherente, el factor público —con sus legítimas aspiraciones— alcanzará, a la vez que más perfectas versiones, los

beneficios de un costo menor —por la repetición de un espectáculo que disminuye proporcionalmente su erogación inicial.

Este tercer factor —de exclusiva entidad económica— abre perspectivas que tampoco son desdeñables; a ese abaratamiento de las localidades en favor del público aficionado, se une la plausible creación de una fuente de noble trabajo que extiende sus beneficios desde el personal de sala hasta el maestro concertador. Fuente de trabajo, y por ende de riqueza, que no evade nuestras fronteras como ha acaecido con harta frecuencia hasta el momento.

Finalmente, por esta consideración de los posibles enunciados, y a partir de ese manifiesto propósito de la Comisión Directiva del SODRE de encararla como el punto de partida de una más amplia y sostenida estructuración de nuestra lírica, la temporada que nos ocupa adquiere el carácter de provechosa experiencia. Los diversos pormenores de su transcurrir —algunos de los cuales escapan, por su naturaleza, a esta reseña— sirvan para ese futuro constructivo.

Alejandro Peñasco.

WASHINGTON ROLDAN

Dos Estrenos Operaticos Dispares

Contrastando con la falta de interés de las óperas repuestas por nuestro teatro, se pudieron conocer este año dos expresiones bien distintas e igualmente valiosas del teatro lírico antiguo y moderno: "Pimpinone" de Teleman por la compañía de Adolfo de Morpurgo, y "Porgy and Bess" la obra maestra de Gershwin en versión admirable de la compañía americana de artistas de color que la ha difundido por todo el mundo.

"El ilustre olvidado" como llamaba Romain Rolland a Telemann lamentándose de la poca estima o conocimiento que su época demostraba hacia este genio del arte alemán, ya no lo es tanto en nuestros días. Su música de una exuberancia Haendeliana, de una riqueza arquitectural formidable, está ocupando cada día más importancia en los conciertos especialmente en Europa. Pero todos o casi todos ignoran aún la existencia de una importante producción operística de este artista de transición que unió la sabiduría del barroco a la galanura y fluidez melódicas de los músicos jóvenes del Rococó.

"Pimpinone no será tal vez su mejor ópera (escribió 40 y se conservan 8) ni un modelo perfecto del género bufo como "La Serva Padrona" de Pergolesi, pero es un milagro de compositor adolescente superior talvez en recursos a ese otro milagro de la niñez de Mozart que es su "Bastián y Bastienne". La sucesión de arias y dúos de sus dos únicos personajes, conservan todavía cierta rigidez concertante que hacen pensar más en la Cantata Profana del Barroco que en la ópera bufa propiamente dicha. El canto es menos fluído que en éstas pero en cambio es más rico el tratamiento instrumental. La versión de Morpurgo se cantó en italiano (traducción del propio director) en un estilo impecable a cargo de la soprano Olga Chelavine y del barítono Angel Mattiello. Presentación simple y elegante. Pe-

queña orquesta de sonido limpio y liviano y una dirección culta, fina y vivaz de este cultor entusiasta de los primitivos y los clásicos. Fué un ejemplo a tener muy en cuenta.

Gershwin es de los pocos creadores geniales que ha dado América a la música. Un intuitivo, casi un advenedizo en el terreno de la música seria, pero un creador con una fantasía y una vena melódica como se encuentran pocos en lo que va de nuestro siglo. Aún sus obras menores, sus canciones y sus comedias musicales ostentan una frescura y una gracia de escritura que llegó a entusiasmar a muchos compositores europeos contemporáneos. Y es precisamente su primera y única ópera "Porgy and Bess" la que culmina el oficio inmaduro de Gershwin como compositor de formas musicales importantes. Su orquestación se ha depurado luego de su contacto con los maestros europeos y los temas que fluyen en él con asombrosa facilidad se ven trabajados y pulidos en esta obra con una preocupación infrecuente por dejar algo perdurable en el género. Y así es. "Porgy and Bess" no es sólo un ambicioso proyecto de un compositor de comedias musicales que decide volverse trascendente. Es una auténtica ópera nacionalista, más lograda y más redonda que mucha muestra centroeuropea, surgida después del "Boris Godunov" o de "La novia vendida".

Mientras toda Europa lucha por sacarse de encima el lastre wagneriano y quieren encontrar acentos propios para su teatro lírico; mientras se duda y se debate en torno al "verismo" italiano, al folklorismo ruso de base italiana o wagneriana según los casos; mientras Ravel experimenta con su canto silábico de "La hora española" y triunfa luego con su canto libre de "El niño y los sortilegios", mientras el caso Debussy sigue sin posible continuación en ese solitario monumento postromántico que es el "Pelleas"; mientras la ópera alemana ensaya expresionismos y Stravinsky busca formas nuevas y transiciones de diversos géneros; mientras América toda no sabe qué hacer con la ópera, he aquí que George Gershwin, sin problemas de estética, con un esquema simple de ópera cómica, casi de opereta, con un drama de posibilidades musicales formidables, crea la única ópera americana, auténtica, personal, única y sin otras influencias que las de sí mismo y de su propia creación escénica menor. Hay momentos en que también "Porgy and Bess" es menor como crea-

ción musical (segundo dúo de Porgy y Bess, por ejemplo), pero en general se impone toda su música como de una calidad espontánea y única y sobre todo, se impone la obra como un éxito funcional de adaptación al drama y de convicción teatral.

En ese cuadro de color auténtico, en el que la música ingresa a la acción escénica sin esfuerzo y en el que todo surge como una necesidad vital del medio, los elementos blancos aparecen como seres anacrónicos, de otro mundo, hablando un grotesco slang, ridículos, distantes e incapaces para penetrar en el círculo cerrado, risueño, trágico e inaccesible de esta solidaridad racial inquebrantable aún frente al crimen y la miseria. Es admirable la forma en que Gershwin ha dibujado el antagonismo de esos dos mundos, aguzando así el sentido social de una anécdota simple y directa y logrando una proyección dramática que está por encima de la pura valoración musical. En este aspecto "Porgy and Bess" es tal vez única en la historia del teatro lírico.

La versión que ofrece el American National Theatre and Academy con la puesta en escena de Robert Breen los escenarios de admirable ambientación de Wolfgang Roth y el entonado vestuario de Jed Mace, es uno de los espectáculos más fascinantes que se han visto en Montevideo. Con una sincronización perfecta de elementos, con una musicalidad flexible y respetuosa para la obra, Robert Breen es la verdadera estrella de una ópera dada con sentido de equipo, con vigilancia del clima y del detalle de color, de la plástica y de la convicción teatral antes que del despliegue vocal. Los cantantes actúan con soltura, se mueven admirablemente y sacrifican los atributos propios del canto en aras de la expresividad y del carácter.

El manejo de las luces es sensacional, (con una tempestad cinematográfica sin precedentes en nuestros teatros); la calidad visual está siempre armonizada con el transcurso de la música y el director Alexander Smallens, que domina la obra, hizo milagros de concertación con su improvisada orquestita, de la que consiguió más de una excelencia inesperada.

Wáshington Roldán.

Recitales de Artistas Extranjeros

Varios e importantes concertistas internacionales desfilaron este año por la sala del Estudio Auditorio, aportando audiciones vivas de grande valor para los programas de la Radio Oficial y proporcionando en más de un caso grabaciones inestimables que quedan incorporadas al acerbo de nuestra discoteca. Dadas estas derivaciones, no es del todo lamentable que a muchos de esos conciertos les fuera negado el apoyo del público, aunque creo que es factible conseguir mejores contingentes de espectadores, si se aprende a rodear a los conciertos de un clima más hábil de expectativa como lo hacen los empresarios particulares, duchos en la materia, y lógicamente más interesados en los "bordereaux" que los teatros oficiales. Cuando el artista que se contrata tiene poco cartel o viene por primera vez a nuestros escenarios, la mejor manera de *imponerlo* es hacerlo actuar con la orquesta y luego ofrecer el recital solista. De otra manera el vacío será casi obligatorio. No hay tal problema con un *Jasha Heifetz* y su recital significó el *lleno* más absoluto del año, aunque no por cierto el mejor éxito. La impavidez del virtuoso, que parece ejecutar con una cierta fatiga de su propia impresionante perfección, se propagó fríamente por la sala que lo esperaba febril y el resultado fué distante y desilusionado. De quien se esperaba muy poco, es decir del anciano *Mischa Elman*, fué la sorpresa más agradable para los violinófilos. El sabio maestro está en una admirable plenitud instrumental, con su bella cantabilidad sonora y el aire dulzón y tierno con que enfoca todas las obras. No importó que su estilo fuera monocorde y que todas las obras se ablandaran por la escasas vértebra formal con que las aborda, pues la sensibilidad de su canto le valió las más calurosas ovaciones del año.

El rubro piano estuvo magníficamente representado en el recital

ofrecido por *María Tipo*, una naturaleza excepcionalmente dotada, donde se equilibran con rara madurez temperamento y objetividad, inteligencia y sentido poético, gracia y hondura, vigor técnico y refinados recursos sonoros. Es una pianista que felizmente no se ha olvidado que un instrumento de teclado es también un instrumento para "cantar".

Otras dos representantes del pianismo femenino no consiguieron interesar fuera de la corrección y hasta el brillo académico de sus versiones; nos referimos a *Annia Dorfman* y a *Phillippa Duke*, ambas de altos títulos en Norte América y la primera con la fama lateral de sus grabaciones con Toscanini.

Completando el buen año violinístico cabe destacar la joven figura de *Ruggiero Ricci*, un mecanismo deslumbrante al servicio de una personalidad de facetas extrañas, con una mezcla de arrebato exterior con auténticos acentos, con transiciones de la indiferencia virtuosística más exterior a momentos de acertado estilo y de fraseo concentrado.

María Luisa Anido trajo la perfección de un estilo guitarrístico depurado que la coloca en un alto sitial internacional. Sus conciertos fueron serios y equilibrados, aunque la sala del Estudio Auditorio es la menos apropiada que pueda pedirse para un recital de este instrumento hecho para la intimidad de los ambientes reducidos.

Pero sin lugar a dudas los dos conciertos que se colocan en el lugar privilegiado del año fueron los ofrecidos por el barítono francés *Gerard Souzay*, un artista único e irrebatible, cuya expresividad, colorido vocal, musicalidad, inteligencia, calidades de dicción y de articulación, sentido poético para desentrañar la verdad espiritual de cada "lied" en su integralidad musical-literaria, en fin nobleza de recursos y belleza de timbre, le han valido la justa designación del cantante de cámara más completo de la hora actual. Su versión de "La bella Molinera" de Schubert (que el Sodre pudo grabar íntegramente para su discoteca) es uno de los acontecimientos artísticos memorables de los últimos diez años. Colaborando con él en una perfecta compenetración expresiva y musical, Dalton Baldwin que volvió a consagrase como uno de los mejores acompañantes que conocemos, a la altura de los Gerard Moore y de los Franz Rupp.

Wáshington Roldán.

discografia

OPERAS

G. F. HAENDEL — "El Pastor Fiel", ópera en 3 actos (1712). — Mirtilla (soprano): Genevieve Warner; Eurilla (soprano): Lois Hunt; Amarilli (soprano) Genevieve Rowe; Silvio (contralto): Elizabeth Brown; Dorinda (contralto): Virginia Paris; Tirenio (barítono): Frank Rogier. — Cantada en italiano. — Saúl Ovcharov, solo de violín; Sterling Hunjins, solo de violoncelo; Gino Smart, bajo continuo. — Orquesta de Cámara Columbia, bajo la dirección de Lehman Engel.

(1 disco Columbia ML 4685, larga duración, 30 cm.).

"Il Pastor Fido" o "El Pastor Fiel", ópera de estilo italiano que tanto deleitara a los oyentes ingleses a principios del siglo XVIII, es una de las obras maestras de Haendel menos conocidas. Escrita en 1712, fué la primer ópera del maestro que tuvo aceptación permanente en Inglaterra.

El argumento de "El Pastor Fiel" es el siguiente:

Mirtillo, pastor enamorado de la ninfa Amarilli, lamenta su destino, pues ella está comprometida con Silvio. Amarilli, que secretamente le corresponde, está resuelta a permanecer fiel a su prometido. Eurilla también quiere a Mirtillo, y ve como única oportunidad de conquistarlo la caída de Amarilli. Mientras tanto, otra ninfa, Dorinda, ama a Silvio, cuyo único interés es cazar. Ella lo persigue por los bosques y se esconde en los arbustos para observarlo. En una oportunidad, él la confunde con un ciervo y la hiere, dándose cuenta luego que la ama.

Eurilla pone una guirnalda de flores a Mirtillo, que duerme, con la inscripción: "Yo espero a mi único amor verdadero". Cuando él despierta, le dice que la diosa Diana ha dejado las flores, y piensa encontrarse con él en la cueva. Eurilla se apresura a contar a Amarilli la cita de Mirtillo con Diana y la traición de que es objeto. Pero, por otra parte, la intrigante Eurilla informa a los sacerdotes de Diana que Amarilli piensa encontrarse con Mirtillo. Este proceder (teniendo en cuenta que Amarilli está comprometida con Silvio) es castigado en Arcadia con la muerte.

Los amantes son encontrados en la cueva y Amarilli llevada al sacrificio. El proceso es interrumpido por un alto sacerdote de Diana, Tirenio, quien declara que los dioses conocían la fidelidad de Amarilli y Mirtillo, y que los jóvenes habían sido víctimas de fuerzas malignas. Se decreta fiesta ese día. Mirtilo se casa con Amarilli, y Silvio con Dorinda.

JUAN S. BACH — Cantata Nº 78: "Jesús, der Du meine Seele". — Tenor: Anton Dermotta; Bajo: H. Braun. — Coro y Orquesta de la Sociedad Bach de Viena, bajo la dirección de Félix Prohaska.

(1 disco Vanguard BG 537. L. P., larga duración, 30 cm.).

Esta cantata data de la estadía de Bach en Leipzig, mientras ocupaba el puesto de Kantor de la iglesia de Santo Tomás. La cantata era una forma musical religiosa, destinada a ser cantada después del Evangelio. La que nos ocupa fué escrita para ser ejecutada el 14º domingo después de Trinidad. Luego de una breve obertura al estilo del concierto italiano, sigue el gran coro, que es la parte más importante. Continúa luego un dúo coral entre sopranos y contraltos. Después de este dúo sigue el recitativo y aria del bajo, terminando la obra con el coro final, donde surge la más alta inspiración. religiosa.

JUAN S. BACH — Cantata Nº 106: "Actus tragicus". Soprano: Stich-Randall; Tenor: A. Dermotta; Bajo: Braun. — Coro y orquesta de la Sociedad Bach de Viena, bajo la dirección de Félix Prohaska.

(1 disco Vanguard BG 537 L. P. larga duración, 30 cm.).

Contrariamente a la costumbre, la Cantata Nº 106, más conocida bajo el nombre "Actus Tragicus", no está destinada para ilustrar un oficio dominical. Se presenta bajo la forma de motete fúnebre, escrito por Bach para honrar la memoria de un personaje cuyo nombre no nos ha conservado la historia. El texto se formó con versículos extraídos del Antiguo y Nuevo Testamento, y libremente relacionados por Bach para constituir un libreto de dolorosa belleza. La partitura está estrechamente emparentada con la antigua tradición italiana; combina la "Sinfonía" con las "Arias" y los "Coros", sin recitativo ni "da capo", no interviniendo el "Coral" sino en la conclusión.

En realidad, cabe a los coros la mayor parte de la obra. Sólo un aria para contralto y dos arias para bajo, rompen la imponente sucesión de sus fragmentos exhortatorios. Se nota, en efecto, una gradación potente en las distintas interpretaciones que Bach da de la muerte: los dos primeros números, "Sinfonía y Coro", la presentan como un descanso que llega a la hora prescrita por Dios para liberarnos de la existencia terrestre; luego los tenores del coro, opuestos a los movimientos de chacona del bajo, nos invitan a la sabiduría en vista de la muerte, cuya inminencia nos es presentada por el solo de bajo en el número siguiente ("Bestelle dein Hans"). Llegamos al momento crucial de la obra. Una doble fuga coral opone a esta perspectiva inquietante, la certidumbre de la redención divina frente a la cual la anhelante febrilidad de los bajos se borra ante el nombre del Salvador, exhalado por las sopranos. La contralto toma luego la palabra para confirmar la confianza que resulta de la alianza con Dios. ("In deine Hande...", o sea "Entre tus manos coloco mi espíritu"). Toda la conclusión hace hincapié en el descanso bienhechor, prometido al justo que se abandona al Señor.

El coral final, entrecortado de figuras instrumentales, da lugar a una fuga rebosante de entusiasmo que parece traducir la esperanza de todo corazón cristiano: La transformación en espíritu por la vida en Dios. Se supone que la cantata estaba destinada a ser tocada en el cementerio, al depositarse en tierra el ataúd, y debido a esta circunstancia la orquestación se hace discreta. Dos flautas dulces, dos violas da gamba y un continuo bastante complejo (violoncello, contrabajo, clavecín y órgano)

definen los trazos con una firmeza realista, que prefigura ya las "Pasiones" y el "Magnificat".

La Natividad, para solistas, coro y orquesta, de SCHUTZ. — Soprano: Weber; Tenor: Hess; Bajo: Gümmer; Coro de Frankfurt; Orquesta del Collegium Musicum. Director: Kurt Thomas.

1 disco L'Oiseau-Lyre OLLD 98 (Long-Play de 30 cmts.).

Frente a la espiritualidad descarnada de las "Siete Palabras" y el realismo trágico de las "Pasiones", esta obra no presenta sino frescura y poesía inefable. Nos conquista desde el comienzo por ese pequeño coro de entrada que termina en un doble "Amén", y que tiene todas las características de una obra de arte. Los recitativos y melodías que siguen, son de esos que no se olvidan. Y en cuanto a la polifonía, se destaca en las vocalizaciones de un coro de ángeles que merecería, por sí solo, la grabación de este disco. Hallamos aquí toda la ternura de la pastoral divina, envuelta en el misterio de una milagrosa noche de Oriente.

La obra consta de un Prólogo, y 8 intermedios: el Angel y los Pastores, el Coro de los Angeles, el de los Pastores, los Reyes Magos, los Grandes Sacerdotes, el rey Herodes y el Angel hablándole a José.

Está cantada por los coros de la Cantoría de la Iglesia de Dreikonings, Frankfort, y por 3 solistas: Gunthild Weber (soprano), Herbat Hess (tenor) y Paul Gummer (bajo).

Los coros son excelentes, sobre todo los femeninos, que están en el episodio de los Angeles. Lo mismo en cuanto a los solistas, y especialmente Grunthild Weber, quien, como sus dos colegas, adopta algo así como una discreción mística. No es posible imaginar una interpretación más equilibrada ni más homogénea que ésta, y la grabación es perfecta.

O R A T O R I O S

CLAUDIO DEBUSSY: "El Martirio de San Sebastian". Tragedia-misterio de Gabriel D'Annunzio, interpretado por Solistas, Coro y Orquesta Sinfónica de Oklahama, bajo la dirección de Victor Alessandro.

(1 disco Allegro ALY 100. L. P., larga duración, 30 cmts.).

Luego de su estreno en 1911, en que la obra alcanzó sólo diez representaciones, "El Martirio de San Sebastián" cayó casi en el olvido. Fué representado nuevamente en 1922 en los conciertos Pasdeloup, repitiéndose recién en 1928 con la Orquesta Nacional de París, y desde entonces anualmente en forma de oratorio. Es ésta una de las obras más originales de Debussy. Su armonía sobrepasa en audacia a todas las precedentes. De una superposición de terceras y cuartas, surgen acordes nuevos que dominan pasajes enteros. Pero a estos pasajes de tendencia atonal, se oponen otros, religiosos, en los que Debussy recuerda a los maestros del renacimiento francés por su justeza tonal, en tanto que los largos acordes perfectos de otros, nos hablan de las obras de juventud y del Parsifal, que tanto lo deslumbrara. En realidad, puede considerarse a "El Martirio de San Sebastián" como su Parsifal.

C O N C I E R T O S

N. MIASKOWSKY — Concierto para violín y orquesta, Op. 44. Solista: David Oistraj; Orquesta Filarmónica bajo la Dirección de A. Gauk.

(1 cara de disco Period 539. L. P. de 30 cmts.).

Nicolai Miaskowsky, nacido en el año 1881, es un autor muy apreciado en Rusia. Su estilo, similar al de Scriabin, se pone de manifiesto en este concierto, de brillante colorido orquestal.

PROKOFIEFF — Concierto para violín y orquesta en Re-Mayor, Op. 19 N° 1. — Solista: David Oistraj; Orquesta filarmónica bajo la dirección de A. Gauk.

(1 cara de disco Period 539 L. P. de 30 cmts.).

Sergio Prokofieff escribió dos conciertos para violín. El primero fué compuesto entre 1915 y 1917, siendo el preferido de su autor por algunos de sus motivos. La parte solista presenta grandes dificultades técnicas, pero es tratada en forma cantabile. El carácter caprichoso y humorístico de Prokofieff surge a cada paso, especialmente en su segundo tiempo: Scherzo.

R E C I T A L E S

DOMENICO SCARLATTI — Seis sonatas (Nros. 23, 395, 411, 387, 449 y 463) y varias obras de Rameau. — Piano: Roberto Cassadessur.

(1 disco Columbia ML 4635 L. P. larga duración, 30 cmts.).

Alessandro Longo, pianista y compositor italiano nacido en el año 1864 es, por así decir, el Köchel de Scarlatti. A él se debe la clasificación y numeración de las 545 sonatas de D. Scarlatti, quien durante su vida sólo había unido sus obras bajo el título de "Esercizli per clavicembalo". Bajo su aspecto muy simple —siempre en dos tiempos— y su brevedad, las sonatas de Scarlatti constituyen uno de los monumentos esenciales de la música del siglo XVIII. Son casi todas un pequeño mundo perfecto en el que se revela el clima, la intención, y hasta su colorido, como las escritas en España, por ejemplo. En estas grabaciones surge de nuevo el problema del instrumento que se adapta mejor a sus obras. Scarlatti sólo pudo servirse del instrumento entonces en uso, al igual que Bach. Sin duda, algunas se prestan más para ser ejecutadas en clave; otras, en cambio, ganan interés, gracias a la percusión y resonancia del piano. En esta grabación de Roberto Cassadessus, estas sonatas tienen un brillo que amplían su sustancia.

RECITAL DE CLAVECIN. — R. Gerlin.

CLAVECINISTAS ITALIANOS
Y ALEMANES
DE LOS SIGLOS 17 Y 18

Excelente iniciativa, la de consagrar un disco a estos clavecinistas cuya obra fué algo menoscabada por

la reputación y el genio de los "Cinco Grandes", Couperin, Rameau, Bach, Haendel, Scarlatti.

Solamente el cuarto de entre éstos, figura aquí. Pero respecto a todos los otros existe la tendencia de considerarlos como menores, lo que parecería bastante injusto.

En verdad, aquellos que quisieran dirigirle a este disco una crítica, podrían decir que hubieran deseado, para que todo resultase completo, que Francia no se hallara ausente de esta selección. Se hubieran reunido así las tres grandes escuelas clavecinistas de todos los tiempos.

A ello podría responderse por una parte, que Francia no falta en este disco, porque la influencia de esa escuela de clavecín fué considerable en Europa, y que la encontramos en la mayoría de los compositores agrupados aquí, sobre todo los alemanes.

Y, por otra parte, que este disco es el primero de una serie que presentará a todas las "escuelas" de clavecín.

Ruggero Gerlin, el intérprete, es probablemente el primer clavecinista de nuestros tiempos. Es un antiguo alumno de la gran Wanda Landowska, con la cual trabajó durante mucho tiempo, y quien parece haberle legado parte de su genio.

La grabación en sí es de primer orden, los timbres de los distintos registros de clavecín están reproducidos con una fidelidad ejemplar.

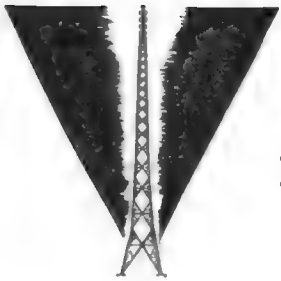
(Material extractado por Eugenio Gabriel, de la revista "Disques" y otras fuentes).

"Canciones de Francia" Maestro y coreógrafo — Roger Fenonjois

Cuerpo de Baile del SODRE

Maestro y coreógrafo — Roger Fenonjois

"La bestia humana" Realización de Jean Renoir



radio

F. CURT LANGE

La Discoteca Pública

UNA NECESIDAD IMPOSTERGABLE

Cuando se fundó en 1930 la Discoteca Nacional como una dependencia muy importante —por lo menos en aquellos años— del naciente organismo oficial de radiodifusión y se me confió su organización y la programación de sus audiciones, que abarcaban prácticamente el 90 % de su actividad diaria, contemplé, en el primitivo proyecto de creación de la Discoteca Nacional, no sólo su función a través del aire, sino un servicio directo al público. No me equivoco y menos aun exagero al decir que siempre asigné mucho más importancia a este segundo aspecto, por considerarlo más eficaz y menos efímero que el primero. Desde mayo de 1930 hasta hoy han transcurrido más de 25 años sin que ese servicio público haya podido ser instalado.

Muchas de las Comisiones Directivas que pasaron por el SODRE no vieron tal vez al organismo en todos sus aspectos, sino tan sólo a través del prisma más seductor del Estudio Auditorio, es decir, de espectáculos que podían no sólo ser oídos sino *vistos* y cuya irradiación ya no tenía tanta importancia como el acto público en sí. Esta tendencia unilateral, que ha constituído siempre un peligro en el curso cierto que merecía la navegación del SODRE hacia un gran destino —y que en verdad no desmerece muchos aciertos que han tenido esas Comisiones Directivas en otros aspectos de su labor— ha perjudicado sin duda varios de los elementos técnico-musicales involucrados en radiodifusión, amenguándolos o retardando su evolución e inclusive, desdeñando la aplicación de lo que llamaría yo sus deri-

vados. Uno de estos derivados — fuera de duda, de extremada importancia — es la *Discoteca Pública*, es decir, el servicio directo del disco para toda persona que desea oír determinada obra o para el hombre de la calle, sin distinción de categoría sociales que sabe sacrificar su tiempo, desdeña diversiones y placeres fáciles, renuncia inclusive al descanso y se traslada a una Discoteca Pública para deleite o edificación espiritual, para una mayor solidez de sus vagos conocimientos de aficionado o para una base firme que exige su futuro de profesional. Deberíamos concluír diciendo que a esa fuente prodigiosa de emanación musical por medios mecánicos, poco controlable, faltaba una sólida base pedagógica y que la radiodifusión cuantitativa y confusa precisaba de un sostén, de una orientación, de un criterio.

Es sabido por la mayoría de los lectores que he estado 18 largos años al frente de la Discoteca Nacional, la cual pasó por situaciones no siempre brillantes. En períodos prolongados tuvo que soportar el peso pricipal de la labor diaria de un organismo de radiodifusión y ajustarse además a sus alteraciones; hubo años en que por falta de rubros, las posibilidades de adquisición fueron prácticamente nulas, el personal escaso y además tránsfugo, pues ha pasado un número extraordinariamente grande de personas por esa dependencia, muchos con el fin de adquirir conocimientos que resultaron muy provechosos para sus futuras funciones, pero que nunca permitieron, hasta pocos años atrás, formar un personal estable, práctico y experimentado.

Explico estos hechos porque se podría preguntar porqué, en esos 18 años nunca se pudo llevar a la práctica la Discoteca Pública, o el servicio al público de los archivos de la Discoteca Nacional. No fueron solamente los inconvenientes señalados arriba; creo no abusar al decir que faltó también comprensión. Parece que el cometido de la Discoteca Nacional — cenicienta del SODRE — consistiera sólo en la irradiación cuantitativa de sus recursos a través del aire. Me refiero no sólo a las programaciones pre-establecidas sino también a las eventualidades: si llegara a suspenderse un acto público cuya transmisión se calculaba en tres horas, tenía que disponerse de una reserva de tres horas de música. En términos aeronáuticos se podría llamar este recurso "tapar un pozo de aire". ¿Y en música? La mejor forma de malgastarla.

Cuando el SODRE transmitía solamente a través de C. X. 6 y C. X. A. 4, el programa, aunque de muchas horas, presentaba bastantes posibilidades para evitar redundancias o repeticiones crasas, pero cuando aumentaron las estaciones emisoras y con ellas, las programaciones, la elaboración de éstas, dispuesta para evitar repeticiones, aun en estaciones que irradian simultáneamente, — y que el oyente no podría escuchar al mismo tiempo — se volvió problema difícil.

La programación en la Discoteca Nacional, destinada a un pú-

blico amorfo, de contornos imprecisos, de gustos indefinibles y de reacciones no pocas veces incalificables en lo que atañe a estética, preferencias, gustos y hasta deformaciones de estos gustos, ha sido siempre difícil, pero para el ecléctico, como creo haberlo sido en esta clase de actividades, ha constituído siempre una tortura de tántalo y un obsesionante llamado a la conciencia y equidad. ¡Cómo conformar a un público que trabaja y descansa en diferentes horas, que posee distintos hábitos y, como ya dijimos, gustos diversos! El cargo de conciencia ya se hace presente cuando se piensa que en dos instantes de una programación de 7 a 11 horas diarias, se interponen un almuerzo y una cena. ¿Corresponde realmente trasmitir música cuando se mastica y se conversa en una mesa? Música de calidad, se entiende. Habría que responder a la inversa: el oyente debería poseer suficiente respeto hacia la música y no escuchar cuando se dedica a funciones tan materiales como la periódica carga de combustible por vía bucal. Debería agregar ahora, para mayor titubeo en la disposición de los programas, que la gente no ingiere sus comidas a la misma hora, sino dentro de un período de no menos 120 a 150 minutos. Una radiodifusora oficial, cuya finalidad consiste en educar musicalmente al pueblo — y la nuestra, a pesar de esos y otros inconvenientes logró contribuir en ello — debería considerar los problemas éticos y estéticos del ejercicio musical mecanizado si partiéramos desde lineamientos idealistas y de aplicación de los principios de la estética pura. Pero cualquier remordimiento resulta ser una conmoción baladí mientras exista en nuestros países, llamados cultos, la inveterada costumbre de emplear trechos entrecortados de obras maestras en las "edificantes" novelas radiales sin las cuales, muchas emisoras comerciales no pueden, al parecer, subsistir. Y que existan al mismo tiempo Sociedades de Autores que protejen a los contemporáneos, pero que no tienen a menos de cobrar un porcentaje por la vivisección irresponsable de las obras de muchos muertos ilustres. Frente a manifestaciones tan grotescas, imposibles de imaginar en Europa, las programaciones de nuestra Discoteca Nacional, así como la finalidad de las mismas, no deberían torturar nuestra conciencia artística en demasía, pese a que vomitan música de calidad al correr del día y de la noche.

Y sin embargo, nos resulta casi inverosimil pensar que escasos treinta años atrás, la gente tenía que hacer un esfuerzo muy diferente para oír buena música; había necesidad de concurrir a los conciertos o de formarse una pequeña discoteca. En ese lapso se han volcado en forma creciente torrentes de música sobre oyentes cada vez más insensibilizados por tal exceso y si tuviéramos la manía de hacer estadísticas a la manera estadounidense, no sería exagerado decir que los discos transmitidos cubrirían con su diametro de 25 o 30 centímetros la superficie de la República; que el surco, extendido,

de todos los discos transmitidos, daría un número increíble de vueltas al mundo, pero lo cierto es, que 25 años de actividad de la Discoteca Nacional representan, a un promedio de 10 horas diarias de transmisión, 91.250 horas de música.

Fuera de duda, este sistema de irradiación de lo bueno o de lo mejor en música, es comparable a un *moloch* insaciable, a una entidad mecanizada que exige ser satisfecha siempre so pena de paralizar sus funciones, que una vez creada, como un robot, puede volverse contra quienes lo originaron, lo soportan o suelen deleitarse con ello a manera de juguete. Todo esto es una monstruosidad cuando se piensa que de esta irradiación, por sutil que sea su programación a través de un día, sólo un pequeño grupo del pueblo — y no siempre en condiciones enteramente satisfactorias — está en condiciones de sacar un provecho positivo de esta imposición cuantitativa de música, o de este exceso de generosidad, casi diría, despilfarro de música a través del aire. Una consecuencia inmediata de ello es sin duda la disminución notable de las reacciones psíquicas, emocionales y sentimentales en el hombre, que se vuelve indiferente o adquiere un cierto grado de insensibilidad al oír llover música por doquier.

Otros resultados desfavorables saltan a la vista. Si la irradiación de buena música hubiese ejercido una influencia benéfica en los oyentes de radio, en proporción directa con las cantidades emitidas, en 25 años de radiodifusión oficial y de aquélla privada que se esfuerza por elevar el nivel cultural de sus audiciones, una verdadera masa humana tendría que clamar hoy por salas de música con una capacidad de 20.000 personas. Sin embargo, esta no es nuestra realidad. Los conciertos de solistas y directores de fama suelen llenarse reiteradamente, pero no sólo por razones de la calidad ofrecida, sino por el sensacionalismo que impone la celebridad, apoyada por una propaganda comercial difusa de los empresarios. Deberíamos buscar — si bien en vano — el resultado de la irradiación musical por radio en aquellos conciertos cuyos programas e intérpretes difieren del camino trillado del repertorio convencional, impuesto por la mercantilización del arte musical. En esos conciertos, donde falta la espectacularidad, como en los de cámara, veremos el resultado de la ineficacia de la irradiación excesiva de música, a la que ninguna ley ha puesto freno hasta el día de hoy, señalando normas para no desmerecer aun más materiales de cultura universales, que no dejan de ser, en nuestro caso, manifestaciones prestadas, por carencia de otras propias, al menos en cantidad suficiente para suplir a aquéllas.

¿Se ha procurado alguna vez seriamente lograr cifras para conocer el público efectivo, capaz, sincero, que asiste a conciertos con unción y absorbe música con todos los poros, con predisposición y preparación espiritual previa, tan luego hoy ,en nuestras ciudades que son centros de neurósis colectiva, muestras del cansancio causado por la

locomoción y el trabajo intelectualizado, urbes sin carácter que niegan a la naturaleza y carecen de raíz? ¡Cuánto oyente llega hoy a un concierto y necesita primero de media hora para despejarse en la primera parte del programa y dejar tras de sí los problemas de la calle! Me refiero aquí hipotéticamente al gran público que, formado por la radiodifusión, debería asistir a las audiciones públicas no para ver sino para escuchar. Confesemos que aun el público concurrente al Estudio Auditorio, ante todo a los espectáculos de renombre, está compuesto por una sorprendente porción de convencionalismo y frivolidad. Y este mismo estado de cosas rige en la casa. El aparato funcionará siempre y su actitud impositiva e insolente ya se ha incorporado a las modalidades de hoy, hasta tal punto que no basta una visita para que se apague la voz de ese tercer hombre, que se inmiscuye en nuestra conversación. Se disminuirá la intensidad de su voz, y se atenderá con un oído a la visita y con otro el discurso de la música.

¿Dónde está la casa ideal en la que no se produzcan interrupciones, desde la discusión entre mayores hasta las querellas de los chiquillos? ¿Cuál es el hogar lo suficientemente aislado para no recibir los beneficios de un melómano vecino que cubre todo una area del vecindario con su juguete mecánico sonoro? ¿Qué casa posee espacio normal para que la audición de música pueda verificarse en condiciones más o menos ideales? Es evidente que la irradiación indiscriminada ha rebajado el respeto que la música merecía antes, que la novedad de los primeros años ha pasado a una función mecánica, coexistente en el trajín humano, que el oyente se ha beneficiado sólo con aspectos bastantes exteriores de la música y su repertorio cada vez más vasto, pero que en cambio, la convibración con la música ha perdido mucho de su intensidad, con perjuicios varios que no es el caso analizar aquí. Concluyamos diciendo que la música aun hoy sirve de relleno obligado e indispensable a los tremendos huecos que se forman entre los espacios radiales hablados.

Quizás sea adecuada, en este momento, una comparación. Si a alguien se le hubiera ocurrido difundir la literatura clásica por radio, imponiendo a Aristóteles, Tito Livio, Moliére, Shakespeare y Goethe a cualquier hora y circunstancia y pese al estado de ánimo dispar en los individuos, ¿la cultura literaria hubiera podido ganar adeptos, profundizar los conocimientos de los oyentes, sin que disminuyesen el respeto y la veneración que merece? Afortunadamente, los libros aun son adquiridos y leídos por iniciativa propia y no impuestos y divulgados indiscriminadamente por terceros. En cambio, esta actitud individual frente a la literatura, en música hace tiempo ha dejado de existir. No hablemos ya de la música activa que formaba parte del hogar sino de la iniciativa inalienable del individuo que adquiere lo que le parece mejor. Ya ha pasado la época en que el disco era un elemento de fácil adquisición para muchos hogares, inclusive humildes; hoy tiene que

solucionarlo, a lo cual debe agregarse que el standard material de la clase media se encuentra, desde años a esta parte, en un peligroso descenso, al menos en la América latina. En 1900, un piano fué objeto de fácil adquisición para muchos hogares, inclusive humildes; hoy tiene que pagar este instrumento un impuesto suntuario. La mayoría de los oyentes inclinados a escuchar buenos programas se ve obligada a recurrir a las audiciones de calidad que irradia la Discoteca Nacional del SODRE y con ella, en escala menor, algunas estaciones comerciales que suelen dedicarle espacios más o menos apreciables. El oyente hará uso de esta comodidad gratuita cuando se lo permite el escaso margen del descanso nocturno o dominical, pero no puede tener la exigencia de que se le trasmita *su* programa, las obras de *su* preferencia. Escogerá algo, si puede, de la audición que se le brinda o atenderá superficialmente lo que no es de su personal interés. No creo tampoco que esta clase de oyente, dotado de algún criterio selectivo, se encuentre en la juventud de hoy sino más bien entre personas mayores, cuyas debilidades por la música arrancan de otros tiempos. A fines del año pasado hice un test en el Instituto Normal, tomando por base alumnos de 5º y 6º año, un total de aproximadamente 300. Durante estos dos años se dicta a ellas el curso de historia y estética musicales, de suerte que debería esperarse una mayor comprensión o sensibilidad. Los resultados de esta encuesta han sido sumamente adversos y desconsoladores para la apreciación de la música, no sólo por vía directa sino a través del aire. En ninguna rama de la enseñanza, correspondiente a esa edad, podemos esperar índices más favorables.

Si se pregunta por las causas habría que constatar penosamente que la mecanización de la música y su excesiva divulgación lograron su impacto sobre un pueblo sin tradición y sin cultura musicales lo suficientemente sólidas para resistirlo, o en todo caso, esa peligrosa innovación mecánica quebró el frágil esmalte de la poca cultura musical que el salón del siglo XIX pudo haber acumulado. En otra palabras: no nos acompañaron centurias de cultura musical, ni propias ni tomada de prestado y es un craso error creer que esta mecanización pueda darnos *cultura* musical. No lo hará en pocos ni en muchos años, porque aquélla viene formándose en un proceso de extremada lentitud y densidad, por medio del ejercicio musical práctico y nosotros no podemos pretender obtenerla con otros medios que no sean naturales y muy característicos de toda formación cultural auténtica. Todo cuanto nos rodea y seduce por la facilitad y cantidad, puede significar un elemento auxiliar en el camino hacia una legítima cultura musical, siempre que su aplicación responda a principios pedagógicos.

Aquí debemos retomar el hilo del principio. Como ya constatamos, el libro no ha podido ser manoseado por la radiodifusión tal como sucedió a la música. Por el contrario, se ha formado un género especial que no puede aspirar a un sitial en el Olimpo literario. Se

sostiene entre éste y la chabacanería y no pocas veces se codea con ésta. El buen libro se compra y se lee, pero aparte, para los que carecen de recursos, existen las bibliotecas públicas. Sea por la necesidad que impone el estudio, sea por placer, sea porque se trata de una obra agotada, el interesado en su lectura podrá recurrir a sitios públicos donde se le brindan elementos de enseñanza y elevación en medio de un silencio impuesto por reglamento.

¿Por qué no poseemos, entonces, una buena Discoteca Pública o varias de ellas distribuídas en los barrios de la capital, bien surtidas y esmeradamente atendidas, a las que puedan recurrir todos los ciudadanos a ilustrarse en música y donde podrán hallar y escuchar, en condiciones de silencio especiales, aquellas obras que la programación siempre arbitraria —involuntariamente arbitraria por su función impositiva y generalizadora— no permite conocer por los inconvenientes mil de las ocupaciones diarias? Es en estos sitios donde cada individuo puede iniciar, humildemente, el largo camino del regreso a la cultura musical que hemos perdido y que sus antecesores inmigrantes traían en la sangre. No vayamos tan lejos pidiendo que se reglamente la irradiación de música por radio, reduciéndola a un límite razonable. Si para desgracia de muchas estaciones emisoras del mundo desapareciese el disco por disposición legal, se verían obligados a reducir sus programas a un mínimo de extensión verdaderamente risible. Esa música que se oye en el baño, en la cocina, durante las comidas, en la calle y en los sitios públicos, la que se emplea en los vehículos anunciadores de propaganda o en el infierno de las elecciones, esa pobre música triturada y vilipendiada, disminuída a un papel de sirviente y no a las funciones de deleite y elevación, esa música humillada cuesta poco y por esto se recurre a ella. La finalidad inmediata en su empleo consiste en llenar inmensos mares de silencio que ningún arte podrá realizar y que ninguna economía criolla podrá suplantar con otros medios económicos que no signifiquen una revolución en su organismo.

Si quisiéramos hacer hoy una investigación sobre gustos musicales de los oyentes de radio, aun en el hipotético caso de que cada uno respondiera con objetividad, la discriminación de las respuestas y su ordenación para una especie de estadística no daría jamás resultado práctico, positivo y veraz, precisamente porque el sistema de irradiación es imperfecto y no puede satisfacer a todos.

La organización y el funcionamiento de una Discoteca Pública, en cambio, nos daría por vez primera los medios para auscultar al pueblo en sus afanes musicales, ante todo a aquel sector que no puede poseer jamás un tocadiscos y una colección de obras selectas, aquél que vive apretujado o hacinado y conserva, empero, ansias de cultura. El lector puede estar seguro que una Discoteca Pública nos proporcionaría la gratísima sorpresa de un sector de humildes que jamás han podido ser atendidos en nuestro medio y que poseen más sinceridad

y mejores posibilidades que el snob que puebla nuestros conciertos, opinando airosamente, con la nariz en alto. Me refiero a ese sector ignorado al que nunca han llegado los 25 años de Discoteca Nacional del SODRE y al que tampoco llegarán jamás otros 25 años de irradiación.

Al concluirse el primer año de servicios prestados por una Discoteca Pública sería posible enfrentarnos a una realidad y a resultados insospechados. La persona que resuelve encaminarse a una Discoteca Pública lo hace conscientemente y su actitud contrasta precisamente con la audición mecanizada, digamos, con la audición imperfecta que invade a nuestros hogares. La concentración del oyente en la Discoteca Pública será perfecta, las condiciones acústicas ideales, la distracción mínima. Además, irá a pedir las obras que él desea o necesita escuchar. En otras palabras, se presenta en ese servicio público con una idea preconocebida que prima sobre el capricho de escuchar cualquier cosa, al pasar. Un organismo de esta naturaleza no sólo estaría abierto para el hombre de la calle o a los jóvenes que ya se han encaminado en la vida, poseyendo un oficio o una profesión. La insuficiencia de recursos en nuestras escuelas, liceos e institutos normales impide la formación de discotecas capaces de responder a los programas de estudio y en muchos sitios también dificulta una buena audición la precaridad de las construcciones. Una Discoteca Pública puede brindar un magnífico servicio a todos los alumnos que deben estudiar música por obligación según los programas de la enseñanza secundaria y normal. Ellos pueden concurrir por indicación de los profesores. Este servicio también se extenderá, por supuesto, a los integrantes de formaciones corales e instrumentales, e inclusive, a los alumnos del Conservatorio Nacional. La sistemática explotación de la riqueza de una buena Discoteca Pública reside en los inmensos recursos del repertorio de la música grabada y también en la audición individual que se brinda al oyente.

¿Funcionan en algún sitio de la América latina Discotecas Públicas? Debo reiterar primero mi observación, insertada al comienzo de este artículo, que esa antigua iniciativa no encontraba eco, que era considerada impracticable por la falta de personal, local y recursos y por último, porque la exclusiva dedicación de los discos a la radiodifusión no permitía que fuesen distraídos en otros servicios, a lo cual se sumaba, naturalmente, el temor de un desgaste excesivo. Mi función de director de la Discoteca Nacional del SODRE siempre ha estado reñida con mis puntos de vista sobre radiodifusión, cuyos peligros ya comencé a denunciar en un ciclo de conferencias dictado en la Universidad Nacional de La Plata, en 1931. La difusión de la música por radio fué y sigue siendo un arma de dos filos que pocos saben manejar. La imposibilidad de ver realizado mi proyecto en nuestro medio hizo que lo aplicara fuera del país, en el Brasil. La primera

Discoteca Pública Municipal se organizó por iniciativa de Mario de Andrade, el famoso vate y musicólogo paulista. He asesorado a ese amigo en los aspectos técnicos y prácticos de una Discoteca Pública y así se pudo franquear al pueblo aquella organización, la primera en la América latina, dirigida por Oneyda Alvarenga, dotada de cultura musical y musicológica excepcional. Los resultados de esta iniciativa ultrapasaron todo lo imaginable. Fundé luego la Discoteca Pública Municipal de Recife, en Pernambuco, que funciona desde años con idénticos fines que la primera y he proyectado además otras dos, ambas municipales, en Belo Horizonte y Porto Alegre. Una quinta Discoteca Pública Municipal, a cuya creación soy ajeno, pero en la que he colaborado, se encuentra en Río de Janeiro. Quiere decir, con otras palabras, que el país más musical del hemisferio latinoamericano ha comprendido primero que otros que el camino hacia el conocimiento legítimo de la música puede ser allanado por medio de Discotecas Públicas. Ninguna de las cuatro Discotecas mencionadas arriba tiene conexión alguna con la radiodifusión y es indiscutible que esta independencia es una ventaja grande, al menos para un funcionamiento sin fricciones. Y reitero, al mismo tiempo, que su misión es infinitamente más importante que el diluvio sonoro que se emite diariamente por innúmeras estaciones, oficiales y privadas.

Una Discoteca Pública es idéntica a un archivo sonoro, así como una Biblioteca Pública lo es respecto a los libros. Concurren a sus salas personas de todas las edades y también de todos los estratos sociales, dotados de una gama variada de gustos, de escasos o muchos conocimientos en música, pero sí, poseídos de una fuerte voluntad de adquirirlos o de intensificarlos.

La Discoteca Pública necesita, por tanto, de un personal idóneo que no sólo sepa aconsejar y hacer grata la estadía en la casa, sino que pueda explotar al máximo esa postura abierta del que pide asesoramiento. Y de este contacto estrecho con el oyente —en vez del abismo que separa a los programadores de las audiciones irradiadas de su hipotético público— y también de la organización minuciosa del funcionamiento, no sólo se podrían obtener resultados sorprendentes, sino las primeras y únicas estadísticas auténticas sobre las preferencias hacia determinado estilo, época, forma y autor, la afinidad entre algunas profesiones y la música o el descubrimiento de su mito; la posición del obrero manual y del intelectual frente a la música; la influencia de fenómenos exteriores, como lo son los conciertos públicos organizados con mucha propaganda; el cotejo entre lo escuchado por profesionales y aficionados, etc. La investigación sobre el resultado del funcionamiento de la Discoteca Pública puede también seguir la evolución estética de un oyente de asistencia asidua y prolongada. Lo cierto de todo esto reside en el hecho indiscutible que sólo a través de este organismo estaremos en condiciones de opinar sobre

la influencia de la música atentamente escuchada en la formación del individuo, psíquico, estética e histórica. Una sutil atención de ese organismo aun no nos autoriza para decir que hacemos cultura musical. Este vocablo ha sido muy manoseado, no solamente en música sino en todo orden de cosas. Lo que proporcionaremos será una introducción al intrincado laberinto de la música, una aproximación hacia este arte y sus múltiples aspectos, una muy posible victoria sobre los que creen en el llamado empleo de productos en masa. Claro está que para estudiantes de música, el servicio público de una Discoteca tiene ventajas y un significado muy distintos.

Pero hablemos ahora del funcionamiento de una de las Discotecas Públicas que deberían estar ya funcionando en el Uruguay. Condición *sine qua non* debe ser un archivo sonoro de regulares dimensiones, un catálogo por autores y otro por obras o géneros, 10 cabinas aisladas pero transparentes en el primer período de su existencia, dotadas de auriculares o altoparlantes. El auditor —para diferenciarlo del lector de las bibliotecas públicas— no entrará jamás en contacto con los discos, lo cual es aconsejable en nuestros países, donde aun no existe suficiente respeto por los bienes del estado y donde el afán de destrozar prima sobre la responsabilidad del individuo incorporado a una sociedad que debe brindarse a sí misma beneficios mutuos. Recordar el estado de libros, revistas y diarios, recortados con la ayuda de una hoja de afeitar en nuestras bibliotecas, nos puede vaticinar lo que sucedería con un material tan delicado como el del disco y particularmente del microsurco. Los discos son atendidos por el personal en mesas especiales, a cierta distancia de las cabinas. Esta medida garantiza en grado superlativo la conservación de los materiales de la Discoteca Pública.

Antes de que el oyente tenga derecho al servicio y acceso a una cabina, tendrá que llenar varios requisitos, de los cuales el primero consiste en el carnet del oyente, es decir, la tarjeta de identificación, en la cual constará sólo lo esencial de lo que ha tenido que expresar en una ficha de su *personalía* que servirá más tarde a la estadística que ya he mencionado, pues es en esa ficha donde podremos conocer su etiología humana y musical y el aporte que trae a la Discoteca Pública, sea como aficionado sin previos conocimientos, sea con el dominio de un instrumento, el ejercicio de la voz, como estudiante liceal o profesional. Otro tanto nos lo dirán las fichas de las personas mayores: obreros, artesanos, profesionales, intelectuales. Sabremos de una vez, en la primera estadística que se haga, del distanciamiento aparentemente inexplicable que poetas y literatos observan hoy frente a la música culta, contrariamente a su entusiasmo desbordante en el siglo pasado y comienzos del presente, como nos lo dicen sus crónicas de acontecimientos musicales. Sabremos mucho más de lo que el lector imagina y quizás sea posible, en ese entonces, *orientar*, en vez de andar a tientas, como hoy día.

El derecho a audición debe tener un límite, con el fin de dejar sitios a otros. No es muy conveniente que se admita el acceso de parejas, aun a cabinas transparentes. Podrían perturbar el ambiente con posturas que no concuerdan con la hierática actitud de un oyente entregado a la asimilación de una obra. Además se puede acoplar la audición de una cabina a otra o a la totalidad, como por ejemplo, en el caso de grupos liceales. El servicio ideal, al menos para estudiantes y profesionales, consiste en el suministro de partituras o de las ediciones musicales. Cuando se trata de instrumentistas, cantantes o solistas, éstos suelen poseer las obras que estudian para audiciones públicas. La formación de una biblioteca musical, incluyendo literatura sobre música, exigiría la formación de una Biblioteca Musical, otra entidad que aun no ha sido creada con fines prácticos en la América latina. En ninguna de sus Bibliotecas Nacionales funciona una sección que pueda merecer el nombre de tal. Discernir sobre su necesidad, escapa a la extensión de este comentario. Las Discotecas Públicas Municipales de São Paulo y Recife están dotadas con una regular biblioteca musical a los efectos señalados. Nos podríamos declarar muy felices, por lo menos momentáneamente, si pudiera instalarse siquiera una Discoteca Pública con 20 cabinas.

Sería demasiado largo extendernos en sus resultados inmediatos y en las referencias que nos darían los concurrentes y sus gustos personales. Podríamos saber si existe o no una inclinación sincera por el conocimiento de la música contemporánea, sofocada por 4 siglos de música grabada en cantidades astronómicas; veríamos quizás cómo se perfilaría el gusto de los concurrentes, abandonado a los virtuosos divos e inclinándose a los músicos que sirven a su arte con plenitud.

No dudo que este camino de la reconducción del individuo hacia la música lo lleve, al fin de cuentas, hacia la sala de conciertos donde ese oyente no se encuentra actualmente. Tengo también fe en que él sepa tirar lejos de sí las muletas llamadas *crítica musical*, recurriendo al préstamo de una opinión individual que no siempre se basa en un conocimiento profundo de la música. Por humilde e insignificante que sea su propia opinión, ella habrá sido adquirida con el esfuerzo y la experiencia propias y esto vale mucho más que el periodismo en música, aún cuando sus representantes tengan intenciones sanas.

No he señalado aquí, deliberadamente, la conveniencia de que sea el SODRE y su Discoteca Nacional los que instalen la primera *Discoteca Pública*. No me corresponde hacerlo, por estar alejado de su organización, aunque gustaría que allí se hiciese, no sólo porque mis sentimientos me lo dictan sino también porque creo que sean los mejor indicados para llevarlo a la realidad. Es apenas cuestión de estudiar a fondo su aplicabilidad a un organismo que ha brindado grandes beneficios al país, pero que todavía no ha llevado la educación sistemá-

tica, en sus últimas consecuencias, al ciudadano aún no mecanizado, a ese hombre que sigue conservando, muchas veces sin percibirlo, la concepción de la presencia de la música en el individuo, como si fuera algo inseparable de su ser, ese don que la Providencia nos ha dado para que no pueda extinguirse jamás la llama que alimenta nuestro incontenible anhelo de belleza.

Francisco Curt Lange

Frente al micrófono

DIJERON

(Selección de párrafos)

Es misión del SODRE dar difusión a las más variadas manifestaciones del pensamiento. A este fin personalidades dedicadas al estudio general o especializado en los más diversos temas, ofrecen disertaciones que se irradian desde los estudios. Exponente de esta alta labor cultural que cumple el SODRE son los fragmentos de conferencias que se publican a continuación.

De un ciclo sobre el cuento en el Uruguay, por el poeta Roberto Ibañez. (Versión taquigráfica no corregida por el autor).

Prosiguiendo con el ciclo recién iniciado acerca del cuento en el Uruguay, hablaré hoy de Francisco Espínola. Difícil tarea la de escoger, en creador tan rico y múltiple, páginas representativas. Me decidí por el libro "El rapto y otros cuentos", que editó en 1950, libro constituído por cuatro narraciones. Dejaré a un lado la primera, la epónima, para circunscribirme a los otros cuentos. El que da título al volumen es, entre los que lleva publicado hasta hoy Francisco Espínola, el más antiguo; los restantes, —escritos después de la publicación de: "Raza ciega", 1927 y "Sombras sobre la tierra", 1933,— son: "Los cinco", "¡Qué lástima!" y "Rancho en la noche", tres cuentos de seguro destino ontológico. ¿Cuál comentar en una rápida disertación de esta especie? Vacilé; me atraía "Los cinco", cuento dotado de un encanto originalísimo en la tragedia de una inocencia defraudada un día de nuestros campos, en carnaval. Me atraía quizás más podesoramente aún "Qué lástima!", página de prodigiosa consistencia, de profunda calidad en la que había para el crítico posibilidades infinitas de desentrañar matices, ideas, y los fascinadores problemas de la composición. Me decidí, sin embargo, finalmente por "Rancho en la noche". Insisto, resultó ardua la elección por las calidades cimeras de los tres relatos que integran, con el ya mencionado, ese libro de Francisco Espínola. Y con la responsabilidad de asomarme al mundo de ese creador originalísimo, ese que cierta crítica ya ha sabido valorar y situar, que aguarda empero y en definitiva la valoración que merece en el conjunto de las letras hispanoamericanas, decidí comentar: Rancho en la noche".

Acaso para el que oye no resulte improcedente una lectura puramente parcial de ese cuento, no una selección de trozos que lo desharían; sencillamente la comunicación de la primera página ¿para qué?, para que mi glosa tenga ya el beneficio de un clima, el que emerge de la directa comunicación de la palabra creadora. Me permitiré leer esa primera

página, —aunque quede en ascuas el que oye y no conoce aún este cuento de Espínola,— con el único fin de aclimatar a aquellos a quien me dirijo y poder trazar mi comentario en un mejor terreno:

. . . . . .

"Rancho en la noche" es la tentativa más audaz y frutuosa que se haya realizado hasta hoy, en América, para llevar el cuento de inspiración nativa sin desnaturalización de su carácter originario, a los planos más altos de la poesía y de la estética. El relato no pierde, conserva el realismo propio del género, pero la trasciende para convertirse en una creación de jerarquía magistral.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

Como de Dotti y de Espínola debo hablar hoy de Felisberto Hernández. Como de Dotti y de Espínola en pasadas audiciones, hoy tentaré una síntesis de la obra debida a Felisberto Hernández. Ante todo cabe subrayar la excepcional calidad de sus libros: "Por los tiempos de Clemente Colling", "El caballo perdido", "Nadie encendía las lámparas" y algunos cuentos sueltos que seguramente pronto se reunirán en volumen.

Feliberto ha sido ya objeto de vastos reconocimientos por unos pocos, pocos es cierto, aunque de calidad rarísima. Supervielle, Jules Supervielle proclamaba a Hernández "un grand conteur poetique", un gran narrador poético, de los más raros, de los más notables dentro de la literatura contemporánea. Carlos Vaz Ferreira ya lo había descubierto. Otros como Puccini, como Amado Alonso, dijeron en su momento la palabra oportuna sobre este escritor nuestro. Y el hombre, nos hemos de referir al hombre, es un niño, un niño extraordinario que vive para su arte y a veces no sabe qué hacer con su cuerpo. El arte de Hernández podría prestarse a largas dilucilaciones. Importa una originalísima intuición del mundo, un contínuo descubrimiento de lo extraordinario en lo trivial, de lo misterioso en lo cotidiano y se manifiesta por lo común, gracias a la forma autobiográfica, con perspectiva unipersonal aunque el protagonista de sus cuentos, que es siempre un poco el propio Felisberto, resulte con frecuencia para el mismo, el personaje más extraño, aquel en quien lo desconocido para el mismo, es cantidad mayor. Humor y poesía se entrelazan indeciblemente en sus relatos, un humor inocente, profundo de que es paciente sobre todo el propio protagonista, es decir, con frecuencia, el propio autor; una poesía que no busca palabra, que de las palabras fluye o de su resquicio secreto, sin temor a las imágenes inmateriales, o en ella fundada cuando no se basta en una perspectiva sorprendente, en un ejercicio premeditado de la fantasía, que quiere sustituir a la realidad contigua y descifrable. Este apareamiento de lo real y de lo fantástico, apareamiento en que lo real puede conocerse y no quiere ser conocido para asegurar los fueros de lo fantástico, podría ser demostrado de múltiple manera. Así . . . . . .

Hernández no es sólo inagotable descubridor de situaciones inéditas, de imágenes nuevas, es además un mitólogo de objetos. Los vivifica, los anima, les atribuye una historia, un alma, un destino. Así, en "El balcón" de "Nadie encendía las lámparas": "Estos seres de la vajilla tendrían que servir a toda clase de manos. Cualquiera de ellas echaría los alimentos en las caras lisas y brillosas de los platos; obligaría a las jarras a llenar y a volcar sus caderas, y a los cubiertos, a hundirse en la carne, y a llevar los pedazos a la boca. Por los seres de la valilla eran bañados, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones. Algunos de estos seres podrían sobrevivir a muchas parejas de manos; algunas de ellas serían buenas con ellos, los amarían y los llenarían de recuerdos; pero ellos tendrían que seguir sirviendo en silencio".

Sólo puedo asomarme alusivamen-

te al mundo de este creador y este creador además es uno de los narradores que manejan el detalle con más admirable eficacia. Podría probarlo . . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

De un ciclo sobre Gabriela Mistral desarrollado por la poetisa Dra. Esther de Cáceres.

GABRIELA MISTRAL

En un libro encantador que Emile Faguet tituló "Pour q'on lise Platon" marca el autor un hecho en el que pocas veces pensamos: Señala la suerte adversa de aquellos autores cuyas obras se consagran y pasan a integrar los programas de estudio literario. Es como si ya quedaran en un triste sitio olvidado; ya no se leen más, ya no se conocen más, si leer y conocer implican el más vivo ejercicio del alma.

Aunque la afirmación de Faguet parezca paradojal ella sostiene una verdad que se deduce de la experiencia. Pasan libros y autores, en tales circunstancias, a un plano convencional de triste gloria vacua; y ya no se sabe sino como en el tono seco de los lugares comunes la significación del escritor que escribió con sangre y que creyó servir a una misión.

Los ejemplos a nuestro alcance son numerosos. Bastaría citar el ejemplo de este Rodó, tan poco conocido, tan poco estudiado, tan cómodamente abandonado en quietos anaqueles o investigaciones de tipo erudito, que inciden casi siempre sobre lo biográfico, y que hacen olvidar la flor de los libros. Creo que todavía no se ha establecido el sentido esencial del ensayo de Rodó, y sobre todo el sentido esencial de su Ariel, a pesar de muchas investigaciones regidas por el espíritu de coleccionistas que es un modo de la pesadez de espíritu y a pesar de la invasión de memoriales escultóricos de dudoso valor y desproporcionado énfasis.

No ocurra algo así con nuestra Gabriela Mistral, cuyas lecturas han quedado atrasadas, detenidas en aquellas poesías suyas de la primera época que luego fueron seguidas por un proceso sumamente serio en cuanto a vida y obra de esta gran personalidad, a la que llamara Torres García, en un precioso documento que yo misma le llevé, "Custodio del espíritu de América".

Para leer a Gabriela Mistral tenemos hoy un particular motivo que viene a remover estas aguas tranquilas donde se refleja la imagen de una Gabriela gloriosa, alabada, laureada, que no es seguramente la Gabriela dolorida, agónica, siempre angustiada, buscadora de nuevas formas, y permanentemente vagabunda, no sólo por tierras más y más alejadas de su origen, sino también por innumerables aventuras del alma y de la expresión.

Ha llegado un nuevo libro de Gabriela Mistral. Se llama "Lagar". A este nombre llegan lejanas voces de la misma autora: la palabra, singularmente evocadora y activa recuerda lagares profundos, como aquel de "Desolación":

"Y en el ancho lagar de la muerte
aun no quieres mi pecho oprimir!".

. . . . . .

El nuevo libro, editado en Chile después del último viaje de la escritora a su país, viene a continuar esta línea de proceso intenso que comienza en los poemas de Desolación. Está muy lejos ya de aquellos días. Sólo une a ellos un puente. Son los poemas de Tala, publicados y editados en 1938 en Buenos Aires en una hermosa edición de **Sur**, que la autora entregó para ayuda de los niños españoles dispersados a los cuatro vientos del mundo en aquellos dramáticos días de la guerra civil.

Tomen ellos —decía una nota sobre la razón del libro— el pobre libro de manos de su Gabriela que es una mestiza de vasco, y se lave Tala de su música esencial por este ademán de servir, y de ser únicamente el criado de mi amor hacia la sangre inocente de España, que va y

viene por la península y por Europa entera. Pero ya en los poemas de Tala se acusaron rasgos hondamente diferenciados en la poesía de Gabriela, y aparecían valores y creaciones estilísticas totalmente nuevas, que aun están por ver. Siempre pienso que si hubiera necesitado la intervención de nuestro querido amigo Amado Alonso, desaparecido en plena luz de su trabajo y de su alma, para que él usara de aquellos instrumentos preciosos conque estudió a Neruda, aplicándose a la investigación viva del lenguaje entrañable de Gabriela Mistral en la poesía de Tala.

Una vocación clásica que asoma en algunos rasgos de Desolación y de Ternura aparece ya entera en todo el poemario de 1938. Y quizá el rasgo que más impresiona como diferencia tajante, es el renunciamiento a las formas melódicas, al canto propiamente dicho, que dominaba, según la versificación normal y los acentos habituales de la poesía romántica española en toda la obra anterior a Tala.

En ausencia del elemento melódico, más y más acentuado en este Lagar crea naturalmente una dificultad para la lectura de los poemas nuevos de Gabriela Mistral. Hay que hacerse otro oído, buscar nuevos elementos formales; el lector debe renunciar al goce fácil y a la inercia con que recibe siempre la poesía cantada, la melodía siempre buscada que nos hace tan felices. . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Sabat Escarty sobre Cervantes:

. . . . . .

. . . . . .

Sancho verá siempre molinos en los molinos, y sufrirá por ello la infinita tragedia del desengaño. Tiene propósitos y deseos pero carece de ideales verdaderos. Su alma no se puede desenredar de las fuertes sensaciones de la materia. Sus sentidos, profundos de realidad, forman sus pesadas cadenas. Está atado al barro primario como por una doble gravitación. Apenas hay separación cuando pasamos de la tierra al asno, y del asno al escudero, bien que tengamos en cuenta lo que tiene de humano, pues los tres se complementan y forman una rueda donde el limo, el animal y el hombre, están amalgamados por una excesiva dependencia. No puede haber locura donde el pensamiento no rompe el nudo del astro, y saltando sobre el instinto, no desdobla el universo. El exclusivo sentido práctico y utilitario, retrotrae al hombre a la inconsciencia del mecanismo. Está en la realidad, no se equivoca, pero ese acierto es el de la máquina: una fatalidad física. A medida que se estrecha y se simplifica la función, se reduce el descontento y se elude la desconformidad. Y sin ellos, el ideal se extingue. Nunca mayor seguridad. Pero se trata entonces de una seguridad mediocre, de una mutilación de anhelos, de un descenso del hombre. El tono individual y el tono de los pueblos, lo dan la intensidad con que dominan la materia, para luego desprenderse de ella, y crear los valores de alta conciencia. Es entonces que da comienzo la trasmutación de la tierra y del hombre, de la acción y del destino, del anhelo y de la esperanza. Acaso Don Quijote llevó ese salto demasiado lejos. Aspiró a ser el arquetipo. Le faltó tierra bajo su marcha. Transfiguró todo según una locura ilimitada. Vivió en sus propios sueños, rodeado de su fantasía como una estrella lo está de su luz enceguecedora. Fué a la vez la poesía y el heroísmo. Una naturaleza estética sumergida en una naturaleza activa. El acero de su espada pudo ser con más acierto el metal de una lira. ¿No fué también el poeta Cervantes el héroe de Lepanto? Henos ante un ensoñador de la acción que se extravía en un universo de fantasmas. Cada una de sus aventuras es un poema vivo. Tomó su propia perfección en su voluntad, la lanzó fuera de su alma sobre el mundo, y al entrar en ella, sus gigantes se convirtieron en molinos. Cada vez que desperta-

ba de su encantamiento, extremaba su locura para no morir desencantado. La abundancia de su corazón no se agotaba nunca. Dulcinea era infinita, como lo es la necesidad de la justicia, del amor, de la bondad, de la poesía, del heroísmo, al que crea su propia perfección. Su locura es tan sublime como el bien. Si no la hubiera vivido, sería un dios. Por vivirla, es dolor y risa. Sí, leemos hoy su poema, y reímos dolorosamente, porque Don Quijote es un franja del hombre, tal vez más alta, sin la cual el hombre mismo se sumerge en la oscura animalidad o en la opaca materia.

El universo es doble. Sancho no lo sabía, y Don Quijote no lo tuvo en cuenta. El pensamiento del hombre es una creación que se apoya sobre otra creación. Los molinos son a la vez molinos y gigantes, así como el Caballero de la Mancha es viejo en la realidad y joven en su propia idea. Si suprimimos el universo de Don Quijote, la tierra no será más que un astro ciego y una fuerza oscura. El drama de la conciencia tendrá por teatro el estómago, y por poeta a Sancho Panza. ¡Aquí, pues del Caballero Andante! No lo mató el desencanto, ni la derrota, ni la melancolía, ni el desabrimiento. Ni la ironía de Cervantes pudo con él, ni la risa del mundo. El divino Miguel lo destinó a la burla, y el caballero ha acabado por burlarse de su padre. Y es que Cervantes lo mata y lo crea, lo ridiculiza y lo sublima, lo aniquila con su ironía y lo resucita con su amor. Lo levanta sobre Rocinante para derrumbarlo bajo la carcajada de los hombres, y lo embellece tanto, y le da tal brío a la bondad de su corazón, y le extrema tan sabrosamente la ternura de sus amores, y le hace resplandecer tan ardientemente sobre su casco la estrella de la justicia, que en lugar de una comedia escribe una tragicomedia. Y su héroe es doble, como fué doble también la vida de Cervantes. Y el llanto de Don Quijote es así tan grande como la risa que despierta. Y la humanidad entera está en ese equivoco. La risa extremada acaba por hacerse inexplicable aún para el mismo autor del poema. Mientras la razón y el idealismo de Cervantes ríen con su ironía, su heroísmo y su corazón, escondidamente, lloran al Caballero de la Triste Figura. Nunca una situación más cómica y más sublime. Nunca una verdad más semejante a la del hombre de todos los siglos. Porque en la eterna contradicción de todas las cosas, el hombre se desdobla fatalmente. Así lo comprendieron los griegos creando la tragedia y la comedia. Porque si los gigantes no son molinos de viento la vida es cómica. ¿Y quién sabrá nunca la verdad de los gigantes y de los molinos? No habitamos sobre la tierra, sino que habitamos sobre el misterio. ¡Oh, Señor Don Quijote, la razón y la sinrazón, nos permiten afirmar que la clave de la comedia puede ser la tragedia, y que la clave de la tragedia puede ser la comedia. Y eso eres tú, Caballero Andante, el sublime absurdo de la tragicomedia humana!

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

De los programas radiofónicos.

DESTACAMOS

350 años del Quijote. — En la serie "Recuerde estas páginas", el SODRE rinde homenaje a Miguel de Cervantes. De acuerdo con la Resolución de Comisión Directiva, Plan Cultural realizó la versión radiofónica de dos capítulos de "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha". Son los que tratan del escrutinio que el licenciado y el barbero hicieron en la librería del caballero; la espantable aventura de los molinos de viento y la batalla que sostuvo con el gallardo vizcaino. La irradiación de estos capítulos, es precedida por tres disertaciones del escritor Carlos Sabat Ercasty.

———

El SODRE evoca al escritor compatriota Jules Supervielle, presentando en la serie "Recuerde estas páginas", la versión radiofónica de su cuento "La niña de alta mar". De esta manera adhiere el SODRE a los diversos homenajes tributados a Jules Supervielle con motivo de haber logrado un importante premio por su labor literaria. La audición se inicia con palabras de Susana Soca.

AUDICIONES PARA LOS NIÑOS. — Esta serie se trasmite actualmente cuatro veces por semana. El número de audiciones fué aumentado accediendo a los pedidos de educadores y directores de diversos centros de enseñanza. Las audiciones para los niños (cuentos, fábulas, leyendas y biografías), pueden ser escuchadas los días Martes y Jueves a las 10.30; Miércoles a la hora 16 y Viernes a las 18.15.

TABARÉ, del poeta Juan Zorrilla de San Martín. — Con la versión radiofónica del poema del cantor de la Epopeya de Artigas, el SODRE se asocia a los homenajes que en el presente año se le tributan. Precede a la irradiación de esta versión, disertaciones del Sr. Presidente de la Academia Nacional de Letras, Dn. Raúl Montero Bustamante y Prof. Carlos Real de Azúa. Los capítulos de Tabaré, se trasmiten en la serie "Recuerde estas páginas". El homenaje se completará con la irradianaje incluye la irradiación de un poema a Zorrilla de San Martín, leído por su autor, Emilio Oribe.

En las audiciones de la serie TOPICOS DE CIENCIA Y ARTE, han de tratarse entre otros, los siguientes temas: La lucha antialcohólica, sobre estudio del Prof. Dr. Carlos Ledesma, diversos temas médicos proporcionados por el servicio de Información Médica y Farmacéutica, la iniciación de la era atómica y la aplicación en fines pacíficos, de acuerdo con informaciones suministradas por la UNESCO, consideraciones sobre Folklore, según estudios del Prof. Dr. Paulo de Carbalho Netto, TOPICOS DE CIENCIA Y ARTE, se trasmiten los días Lunes a las 18.15 CX6 y Martes y Sábados a las 21.15 por CX6.

b a l l e t

WASHINGTON ROLDAN

El futuro de un ballet oficial.

¿Definición Estética o Variedad Panorámica?

En el ejemplar anterior de esta Revista, ofrecimos una visión sintética de las características coreográficas que habían predominado en la vida aún breve de nuestro ballet oficial mientras estuvo dirigido por cuatro maestros de distinto origen, formación y gusto.

Hoy queremos plantear este interrogante: ¿Conviene embarcar a un ballet oficial en una determinada corriente estética, en un determinado tipo de danza, o debe propenderse a que sea el receptáculo de todas las modalidades, como verdadero difusor de una cultura balletística? ¿Debe ser tradicionalista o avanzado? ¿Debe transitar por lo seguro y admitido o puede entrar en el terreno de la experimentación?

En principio parece fácil contestar a la primer cuestión. La unificación estética sería una grave limitación y una peligrosa unilateralidad. Se debe tender a un criterio de eclecticismo como el que predomina en una temporada musical. Todas las épocas posibles (las posibilidades de reconstrucción histórica del ballet son muy limitadas), todos los estilos abarcables, todas las modalidades que signifiquen un aporte valioso para la evolución del género. Esto en teoría. La práctica demuestra que ello no es tan fácil.

En primer lugar una temporada debe tener una unidad artística

más o menos orgánica. En segundo lugar, variedad de estilos y de estéticas puede significar diferencias fundamentales de técnica de danza que un ballet no puede contemplar sin la especialización correspondientes (ejemplo: danza española, danza hindú, danza expresionista alemana, danza moderna americana: José Limon). En tercer lugar limitación humana derivada del campo que abarque, que domine y entienda el maestro, coreógrafo o director que esté en ese momento al frente del cuerpo de baile. Mientras no se tenga un "regisseur" *permanente*, bailarín culto, sensible, de gran experiencia, de gran memoria, en cuya mano esté mantener con autenticidad y pureza los ballets de distintos autores que el Instituto oficial vaya incorporando, no podrá formarse un repertorio estable *permanente*. Y mientras no se tenga un repertorio estable permanente, se estará por completo dependiendo de la orientación personal del maestro que en ese momento dirija. Si ese maestro es de horizontes anchos, si conoce coreografías varias y es capaz de reponerlas junto con las propias, se logrará una apreciable variedad panorámica en las temporadas. Si no es capaz de hacerlo o por vanidad no quiere salirse de sus propias creaciones, entonces caeremos en la unilateralidad, por grandes que sean las posibilidades imaginativas del coreógrafo. (Caso de Balanchine en el New-York-City-Ballet).

Concretando: un ballet oficial debe ser de base académica, pues es la técnica académica tradicional la que le permite amoldarse a más diversas eatapas de la historia del ballet y porque es dentro de la danza lo que la armonía y el contrapunto para la creación musical. Puede quedarle incómodos o imposibles ciertos estilos experimentales, pero la inversa sería absurda: que adoptáramos un estilo experimental y luego no pudiéramos bailar ni "Sílfides" ni "Giselle". Clotilde Sakharoff, comentaba con nosotros las dificultades que tuvo para inculcar a los bailarines del Sodre los pasos y las actitudes de la Toccata y Fuga" en re mayor de Bach. Y no son malos, nos aclaraba; normalmente ellos hacen cosas mucho más difíciles que estos simples desplazamientos; pero la técnica académica es opuesta a la nuestra y hay una falta de adaptación muscular y una falta total de acostumbramiento a los puntos de apoyo en los que nosotros basamos la expresividad y la elocuencia del movimiento. Finalmente con paciencia y ensayo logró sacar algo muy similar a lo que ella deseaba. En cambio si ellos se hubieran formado pura y exclusivamente en la técnica Sakharoffiana nunca habrían podido bailar otra cosa.

Algo similar pasaría con José Limón. Es un genio auténtico. ¿Pero puede encargársele la formación de un ballet oficial? No. Porque a ese ballet le estaría vedada toda la tradición clásica de virtuosismo y de puntas, y todo el ballet romántico, y toda la tradición rusa de colorido folklorizante y todo el nuevo ballet neoclásico de infinitas proyecciones.

Admitido que un ballet oficial debe ser académico, no significa que sostengamos que debe ser conservador anquilosado y rígido. Sobre la base académica caben todas las estilizaciones de la sensibilidad actual y las más audaces innovaciones de estilo, de invención, de carácter y de estructura. Recordemos el nacionalismo del ballet americano con las creaciones frescas y regocijantes de Agnes de Mille, Jeromme Robbins, Lew Christensen, sobre temas del oeste o sobre acentos jazzísticos. No se apartan de lo clásico y son sin embargo absolutamente nuevos. Recordemos el neoclasicismo de Balanchine, Taras, Ashton, Ninette de Valois, Mac Millam, Robbins, Veltchek, que respetando todas las más caras elegancias y las más puras exigencias de la línea y de las posiciones tradicionales, están en contínua búsqueda y hallazgo de nuevas combinaciones, de nuevos pasos, de sorprendentes e inagotables maneras de componer y expresar un tema abstracto o una anécdota concreta, con sensibilidad perfectamente actual. Así como en la creación musical nadie cree ya que sea imprescindible ser microtonalista, dodecafónico, atonal, para ser moderno, así en el ballet ya son cada día menos los que propician ese "Borrar y empezar de nuevo" y entienden que la zapatilla de puntas, el "arabesque", la "pirouette", todos los giros y los saltos, todos los Adagios y las Variaciones del tiempo de Petipa son perfectamente adaptables a la sensibilidad del siglo XX. Simplemente hay que tener talento y visión para estilizarlos y "recrearlos", con la gracia que un Stravinsky "recrea" a Pergolesi, a Rossini, a Mozart, a Tchaikowsky, o que un Prokofiev escribe una Sinfonía Clásica, o que un Poulenc trae el siglo XVIII a convivir con el piano automático de un hotel parisino del 900, o que Falla revive un españolismo ancestral.

Tal vez el ejemplo más brillante y más puro de un ballet oficial de rancia tradición, de abolengo clásico pero de contínua renovación y adaptación a nuestro tiempo es el "Sadler's Wells" de Londres, en expresivo contraste con el gran ballet oficial de la Unión Soviética, que mantiene intacto el estilo del teatro de los zares y no evoluciona ni siquiera en conceptos de decoración y vestuario.

Para lograr el eclecticismo inteligente, sin novelerías peligrosas y sin estancamientos más peligrosos aún, se necesita (como lo tiene el Sadler's) la colaboración de varios coreógrafos y el trabajo armonioso y conjunto de todo un equipo artístico. El dilettantismo de uno sólo puede ser desorientador (Marqués de Cuevas, que no es un genio como Diaghilev y que por ello suele equivocarse con más frecuencia en la elección de su repertorio). La genialidad de una personalidad dominante es orientadora, unificadora y útil en muchísimos aspectos, pero fatiga a la larga al público y a los artistas y da una visión muy estrecha de las posibilidades del ballet (caso Balachine que no conforme con crear innumerables obras de distinta índole, recrea a su modo los ballets tradicionales). El "Ballet

Theatre" de Lucía Chase y Oliver Smith, parece acercarse más al ideal que es para nosotros "Sadler's Wells". Dan cabida a los coreógrafos nuevos en rigurosa selección artística y los alternan con versiones fieles, pulcras y ligeramente estilizadas de los ballets clásicos. Sus directores no son creadores absorbentes y pueden ver el panorama desde fuera con ojo crítico certero y las antenas bien aguzadas para acaparar las grandes figuras que van surgiendo en el mundo de la danza y en el de la creación coreográfica.

¿Qué conclusiones podemos sacar de todo esto aplicado al futuro del ballet del Sodre?

1º) Que la orientación técnica debe seguir siendo la que siempre ha tenido. Es decir academismo riguroso y lo más depurado y auténtico que sea posible. Perfeccionamiento paulatino con la presencia de grandes maestros.

2º) Formación de un repertorio ecléctico con la base de la colaboración de coreógrafos huéspedes que alternen con el coreógrafo y director estable. Para ello es imprescindible la presencia de un mantenedor competente de ese repertorio.

3º) Ese repertorio debe eludir las nimiedades e inclinarse a las obras representativas de distintas corrientes serias de la coreografía antigua y moderna. Para ello se deben contratar expertos en cada tendencia una vez que el cuerpo de baile esté preparado para recibirlos dignamente. (Ejemplo: un especialista de Sadler's Wells viajó a Cuba para montar la versión completa del Lago de los Cisnes que luego Alicia Alonso hizo conocer en América del Sur. ¿Por qué no podríamos nosotros hacer algo similar?) (Otro ejemplo: el Teatro Colón ha contratado por dos temporadas sucesivas a Leonidas Massine que ha montado varias coreografías propias; ello sin desmedro de sus maestros estables y de su repertorio habitual).

4º) Esquema de ese repertorio:

a) Coreografía romántica primitiva: (Ej. "Giselle", "La Silfide").
b) Ballet Ruso época de oro (Petipa - Ivanof - Cecheteti).
c) "Ballet Russe" era Diaghilev (Fokine, Nijinsky, Lichine, Lifar).
d) Herederos de Diaghilev (Massine, Balanchine, Bronislava Nijinska.
e) Modernos coreógrafos ingleses (Tudor, Ashton, Valois, Helpmann).
f) Modernos coreógrafos americanos (Robbins, Taras, de Mille).
g) Modernos coreógrafos franceses (Lifar, Petit, Chacncko).

Basándonos en las tres grandes corrientes actuales todas ellas con puntos de contacto, el ballet inglés, el ballet francés y el ballet americano; basándonos en la tradición clásica y dejando surgir poco a

poco alguna expresión autóctona que puede ser interesante, tendremos un repertorio que contemple el panorama actual de las tendencias coreográficas y lograremos estar "al día" en danza como lo estamos en música.

5º) Si para la formación de un buen repertorio es fundamental la contratación de coreógrafos huéspedes y el mantenimiento de un "regisseur" capacitado, para poder afrontarlo, será también imprescindible que contratemos bailarines huéspedes para determinados papeles, así como contratamos cantantes para completar nuestros cuadros líricos o como contratamos instrumentistas extranjeros para mejorar el nivel de nuestra orquesta. Si montamos "Giselle" o "El lago de los Cisnes" todos los años podremos reponerlos con pocos esfuerzos, trayendo a una Alicia Alonso, una Violeta Elvin, o Markova, o Nora Kaye, para protagonizarlos o a John Field, Michael Somes, Royes Fernández para "partenaires".

6º) Hay que evitar la facilidad, la autocomplacencia, y la política del relleno y el remiendo para ir cubriendo las temporadas con lo que se tiene a mano. Hay que buscar la razón de ser artística de un ballet oficial, y luego de estructurarlo sobre bases serias, luego de encaminarse en vías de calidad auténtica, esta fuente de gastos podrá transformarse en una segura fuente de ingresos para el instituto y no sólo en un pasatiempo agradable de matinée, sino en una verdadera escuela balletística.

Wáshington Roldán.

notas de BALLET

LA TEMPORADA DEL BALLET THEATRE

La brillante temporada del BALLET THEATRE de NEW YORK, nos permitió conocer interesantes creaciones coreográficas modernas y gozar de obras clásicas imperecederas, montadas con ese ajuste y musicalidad, ya tradicional en esta gran "troupe" americana.

Pasemos revista a este repertorio de variedad exigente, de amplitud estética saludable y de distribución inteligente y hábil.

Distintas versiones de "Lago de los cisnes", enfrentaron las modalidades y estilos contrastantes de ROSELLA HIGHTOWER, NORA KAYE y SONIA AROVA. La primera con su tecnicismo brillante y sin suficiente depuración, carece de la convicción romántica de la pricesa cisne. NORA KAYE, la poderosa bailarina dramática, es reina sin discusión entre sus cisnes; domina con autoridad y magnetismo es fuerte y terrena, le falta encanto y levedad pero tiene fuego y realiza además, con expléndida soltura, los virtuosismos de PETIPA.

AROVA es la que está en la línea estilística más pura. Su entregamien-

to es total, su armonía y equilibrio, perfectos. Enriquece el papel con hallazgos notables de actitudes y gestos, con aleteos de manos y flexibilidad de cuello. Un triunfo de estilo y talento.

"Don Quijote", reveló los espléndidos medios de AROVA y en otra versión posterior, de LUPE SERRANO, que hizo prodigios de velocidad, equilibrio y firmeza, luciendo gracia latina, garbo y animación. NORA KAYE, resolvió con notable limpidez y calidad de técnica las graciosas combinaciones de esa acabada expresión clásica que es el "Cascanueces" de IVANON. En la misma obra, mostró pureza de línea y alta escuela, la etérea RUTH ANN KOESUN, que tan buen desempeño tiene en "Síilfides" y "Baile de graduados".

Acompañando a ambas, SCOTT DOUGLASS logró su mejor trabajo de "partenaire classique". Posee estilo y juventud comunicativa; es expresivo y resuelve con firmeza los "doble tours" y los "jetés", perfilándose como un excelente "danceur noble".

"Bodas de Aurora" (en la reducción de DOLIN) completa la selección de clasicismo ruso. Fué superior la última versión a cargo de HIGTOWER, pero en general faltó algo de ajuste al desplazamiento de conjunto y faltaron, sobre todo, "partenaires" fuertes, para "el pájaro azul" y el "adagio de la rosa".

La creaciones de ANTONY TUDOR.

Con esta gran figura, el Ballet Theatre trae acentos nuevos y un enfoque patente de la danza clásica aplicada a temas de dinmensión dramática y teatral bien definida. TUDOR elige con genial acierto la música de sus ballets. En DELIUS, encuentra un clima notable para el espléndido renacimiento de su ROMEO Y JULIETA. SCHOEMBERG le facilita encendidos cromatismos para los subjetivismos de "PILLAR OF FIRE". CHAUSSON con su poema para violín y orquesta, no parece en principio música muy bailable, pero con ella TUDOR logra el más poético y fino ballet de tema amoroso que conocemos. El apenas esbozado argumento es magnífico por las posibilidades que da a TUDOR para la combinación coreográfica, para el gesto nervioso y tenso, para el drama insinuado en la evolución de dos parejas y para su espléndida inventiva del "porte". "PILLAR OF FIRE", es más denso, más rico, más complejo. "Romeo y Julieta", más teatral, múltiple y no siempre claro en sus intenciones coreográficas.

También se destacan en las obras de este artista refinado, la admirable calidad de los trajes y decorados.

NORA KAYE y HUGH LAING, forman la pareja protagónica en sus tres obras. Son temperamentales, inteligentes, musicales y saben valorar las inflexiones expresivas del cuerpo.

El nacionalismo.

Junto al color local que obtiene JEROME ROBINS en su FANCY FREE, bien apoyado en la música de LEONARD BERNSTEIN, algo más que funcional, junto a la humorística y cariñosa observación de estos tres marineros, hay que situar dos "WESTERN" del ballet: "Blly the kid", que el tiempo ha desmejorado, volviéndolo lento y fastidioso y "RODEO" de AGNES de MILLE, mucho más variado, breve y jugoso.

La vitalidad rítmica de la música de COPLAND, anima ambos ballets.

Un neo-clasicismo de alta estirpe.

La inagotable vena creadora de BALANCHINE, un PETIPA del siglo XX, brilla deslumbrante en "Tema y Variaciones", sobre la tercera suite de TCHAIKOVSKY.

Es la única obra del inagotable coreógrafo que posee el Ballet Theatre. Su vestuario, debido a WOODMAN THOMPSON es de las cosas más bellas que se han visto en Ballet. Triunfó en esta obra para conjunto, el cuerpo de baile de entrenamiento y capacidad excepcionales, que tradujo con acierto la musicalidad sutil y minuciosa de BALANCHINE. ROSELLA HIGHTOWER, hizo ver-

daderos prodigios de arrojo y soltura técnicos, siendo heroicamente secundada por SCOTT DOUGLASS, en una de las partes más difíciles de "danceur noble" que se han inventado.

En esta misma línea, aunque con un atisbo de subjetivismo que lo diferencia del abstracto lenguaje de Balanchine, se encuentra el "Esbozo con cuerdas" de JOHN TARAS. El ballet de composición más logrado que conocemos. Cuatro bailarinas y dos bailarines, de negro, destacándose sobre un fondo luminoso, dibujan en pasos elegantes y precisos los diseños rítmicos del andante del TRIO en do menor de TCHAIKOWSKY. La expresión del rostro y los brazos, ilustran delicadamente los estados anímicos del músico. Se destacó SONIA AROVA, concentrada y exquisita. CATHERINE HORN, CRISTINA MAYER y JUNE STER, la acompañaron con parejas calidades y los jóvenes IVAN ALLEN y SCOTT DOUGLASS, en igualdad de responsabilidades, mostraron clásica pureza de línea y limpia técnica.

Escapándose a una clasificación estricta, los rusos FOKINE y LICHINE estuvieron representados con dos obras maestras tan diversas como son "Silfides" y "Baile de graduados".

El Ballet Theatre hace con la primera una verdadera creación de armonía y clima perfectos. En cuanto a la deslumbrante y pletórica concepción de LICHINE sobre la retozona música de STRAUSS, sólo un cuerpo de baile excepcional, en el que todos tienen preparación de solistas, puede ofrecer el despliegue de brío, de precisión, de velocidad y de fuerza que exige este ballet.

Finalmente, para confirmar que lo que el público grande aclama no es siempre lo mejor, el éxito máximo de la temporada recayó sobre el ballet de AGNES de MILLE, "La leyenda de FALL RIVER". Coreográficamente, hay muy pocos factores que justifiquen este éxito. Hallazgos aislados, algún momento de poderosa plástica dramática, algún conjunto bien conseguido. Pero el todo es un error estético y una pesada acumulación de efectos no siempre legítimos.

La danza aparece, en su mejor sentido, cuando la gente del pueblo baila sus estilizadas cuadrillas. El resto del sangriento drama, no le da cabida y se desarrolla, tropezando entre un género y otro (teatro, pantomima(sin lograr unidad ni verdadero aliento trágico. Espléndida NORA KAYE, haciendo alardes de talento y fuerza dramática. El decorado de OLIVER SMITH, con caídas a un surrealismo chambón, la música de MORTON GOULD y la coreografía de DE MILLE forman una alarmante trilogía, de dudoso gusto, que desentona en el admirable repertorio del Ballet Theatre.

La orquesta del Sodre, leyó con destreza, variadas y complejas partituras, con la ayuda de las batutas bien experimentadas y rítmicas de los maestros JOSEPH LEVINE y JAIME LEON.

WASHINGTON ROLDAN.

c i n e

ANTONIO GROMPONE

El Apogeo del Realismo Francés

El período a considerar, se refiere a un momento fundamental en la historia del cine francés: la época que corresponde a la década del sonoro y que habrá de extenderse hasta la Segunda Guerra Mundial o, más exactamente, hasta que se produce la ocupación alemana.

Se trata de un momento sumamente complejo y sobre el cual se han intentado las más diversas interpretaciones, pero esa complejidad se traduce en la más importante expansión de la cinematografía francesa, de un modo sólo comparable al estudio que media desde la inauguración del espectáculo cinematográfico con Lumiére hasta la guerra de 1914. Obsérvese cómo ambos períodos de fuerte desarrollo del cine francés corresponden a las dos preguerras. El hecho está ya anunciando el juego de circunstancias políticas, económicas, sociales que, sin discusión, condicionan la propia labor cultural y artística de la cinematografía.

Sería tarea muy larga e inapropiada para los fines de este escrito el entrar a un análisis detenido de cada una de las obras representativas del período realista. El espacio, permite tentar una indagación de las causas que lo provocaron, que facilite una mejor comprensión de su naturaleza y su significación.

Sobre este punto en concreto, encontramos la división de pareceres. Para unos, se trata simplemente de la culminación de un

proceso económico favorable a la conquista de nuevos mercados mundiales. Es la visión mercantilista del problema. Otros, partiendo del punto de vista de la sociedad de entonces, han pretendido encontrar en este movimiento, motivaciones de índole político-social, antes que preocupaciones de orden estético. Se dice entonces que el período, que va hasta 1939, significa el triunfo de las aspiraciones de la masa, a través de una nueva orientación dada a la cinematografía, que refleja, como no lo había logrado hasta entonces, el mundo de la realidad social inmediata, el sentimiento de los nuevos factores de la estructura social. Podemos distinguir finalmente, una posición más, que encara el asunto en términos precisos de arte cinematográfico, considerando este momento del cine francés, como el triunfo de la fórmula realista que desde tiempo atrás pugnaba por manifestarse a través del celuloide.

Ya veremos cómo esta versión es la más correcta y el hecho mismo de hablar de "apogeo del realismo", le está dando la razón a quienes sostienen que el movimiento no es otra cosa que la madurez expresiva de un sentimiento que tiene sus raíces en el pasado.

Pese a ello, las demás versiones tienen la virtud de subrayar factores incuestionables y a veces de decisiva determinación en este apogeo del realismo. ¿En qué momento se produce el mismo? Desde luego que no es posible asignarle un comienzo exacto. Baste afirmar que su nivel más alto transcurre seguramente en los años que van de 1935 a 1939.

Es justamente el momento en que René Clair se ausenta de Francia. Esta mención es obligada. La trayectoria de Clair es demasiado importante como para desbaratar cualquier intento generalizador. Lo que se diga de un período en el que Clair está presente, puede fácilmente contradecirse con su obra. Indudablemente este realizador ha trazado siempre una órbita propia, absolutamente personal.

Pues bien, digamos algo sobre los orígenes de este movimiento realista. ¿Cómo se produjo? ¿Cuáles fueron sus causas inmediatas?

Para lograr una respuesta que también comprenda el confuso panorama de los primeros años del cine sonoro, debemos retroceder hasta el año 1930, con el sonido en sus primeras manifestaciones.

En Francia, como en el resto del mundo, el film sonoro vino a quebrar dos aspectos fundamentales del cine: el arte y la industria.

En el terreno estético, se levantó la voz indignada, la objeción más cerrada de teóricos y realizadores que consideraban el sonido como una profanación, que veían en él un intento desnaturalizador que no debía prosperar. En verdad, el sonido llegaba en un momento en que recién se podía hablar de una teoría de la imagen muda y venía por tanto a invalidar para el futuro, una breve aunque fecunda tradición cinematográfica. El sonido cambiaba todos los planes, alteraba todas las concepciones. Pese a ello, quien pensara en términos de comercio o de arte, debía resignarse a su empleo. El invento estaba en el mercado; era un hecho irrefutable.

No obstante revolucionar la cinematografía en ambos terrenos: artístico e industrial, el problema más grave tal vez, debió plantearse en el campo económico. Con el cine mudo, el film brillaba como admirable ejemplo del lenguaje universal. Una película, tal como había sido realizada en su país de origen, era proyectada en el resto del mundo sin dificultades. Los intérpretes del período mudo, eran ideales representaciones sin nacionalidad propia, que parecían hablar entre sí el idioma nacional que les dictaban los títulos del film. Con el sonido, la cosa cambió radicalmente. Fuera de sus respectivos países, los parlamentos del film sonoro, caían en la más absoluta incomprensión. El problema era serio y fué abordado de inmediato por la industria. Los Estados Unidos empiezan a producir películas fuera de sus fronteras. La Paramount instala estudios en Francia y comienzan las pruebas. Los remedios para rescatar la universalidad perdida, fueron varios. Primero se hicieron filmar distintas versiones de una misma obra: una con actores ingleses, otra con franceses, españoles, etc. La escena era la misma, los decorados también. El cambio estaba en los intérpretes y en sus diálogos. A pesar de todo, el procedimiento era demasiado costoso. Un film americano en versión alemana o francesa, debía salvar su costo de producción en el mismo país al que estaba dirigido, y esto no siempre ocurría. Se probaron otros procedimientos. Los subtítulos eran muy resistidos (lo son aún hoy en día en Europa, siendo su empleo en Latino América una excepción). Se llegó entonces a la fórmula del doblaje. El procedimiento, si bien abarató la solución del problema, significa siempre frente a la producción muda, un gasto excesivo, sumado al alto costo, propio de la expresión sonora.

Quizás se piense que estas consideraciones están fuera de lugar,

sin embargo, son muy útiles para comprender los cambios que habrán de operarse en la cinematografía francesa.

La aplicación del sonido, y las variantes que introdujo al espectáculo cinematográfico, llevó, como decía, a un alto costo en la producción. Esta, ya no podía ser intento de quien tuviera más entusiasmo que capital para afrontarla. Se produce entonces un proceso de centralización de la industria en manos de los grandes capitales.

Al desaparecer el productor independiente, murió el espíritu de la vanguardia. La materia ahora es muy cara para hacer experimentos que regularicen el empleo del sonido. Este, por su parte, constituía un éxito de taquilla. A él se había llegado como el último y desesperado recurso para salvar la industria de la crisis que la minaba. Y evidentemente, fué la salvación, pues el público se sentía fuertemente atraído por aquellas imágenes que hablaban y cantaban y... volvían a hablar!

Surgieron de este modo las películas habladas cien por ciento; las canciones repetidas a lo largo de las mismas, y bajo cualquier pretexto.

Todas las conquistas aportadas al cine en la época, se vieron por el suelo, el cine buscaba la línea de la menor resistencia.

Ahora bien, suele decirse que el espíritu de la vanguardia se perdió en la nueva producción sonora.— Esto es verdad. Pero no se piense que el empleo del sonido haya sobrepasado toda capacidad para emplearlo con arte. El desastre del film hablado cien por ciento no se debió a una incapacidad de utilización correcta del mismo. En realidad, la vanguardia había preparado gente capaz de afrontar los nuevos problemas pero, desgraciadamente, tales individualidades no siempre estuvieron en la producción, y así se desarrolla un período negro, donde muy de vez en cuando, asoma una realización inteligente.

Volviendo al caso René Clair, recuérdese algún film suyo de comienzos del sonoro — "BAJO LOS TECHOS DE PARIS", o "A NOSOTROS LA LIBERTAD" — y se verá cómo supo encarar el nuevo medio y con qué acierto y mesura logró extraer desde un principio, nuevas posibilidades expresivas.

La consecuencia de esta chatura inicial en el empleo de la fórmula sonora, se manifestó en una apabullante cantidad de películas extraídas de las piezas de teatro y novelas en boga. El cine francés pasa

así por un momento en que se limita a *presentar* en películas los éxitos teatrales y literarios. La intención era tan ingenua como barata. ¿Por qué no recurrir a piezas de suceso, se decía, donde el argumento está ya dado y donde es tarea fácil acomodar un diálogo abundante?

El cine francés aparece así, en los primeros años de la década, como una humilde máquina para registrar otras manifestaciones literarias. Atado al carro del teatro, los errores se acumulaban. Es la época en que Sacha Guitry habla del cine como "la máquina de imprimir el teatro". Se está en pleno retroceso. Aquella vieja aspiración de los teóricos de "escribir para el cine" está más lejos que nunca; las novelas, novelones y folletines se suceden sin interrupción. El panorama dista mucho de ofrecer lo que convencionalmente suele esperarse de la inteligencia francesa.

La industria del film ha pasado a manos de un comercio que es suicida, por cuanto no comprende que la novedad del parlante, como tal, ha de pasar. Y que las comedias musicales y el teatro filmado, no alcanzan para un público ávido cada día del mensaje humano, reconocible por todos en la pintura de lo cotidiano.

La crisis se va produciendo en momentos en que Europa atraviesa un período de acentuado malestar político y efervescencia social. El Nacional Socialismo gobierna en Alemania y llegan a París — sede cultural de los desplazados — los refugiados políticos. Es el primer aporte renovador que viene a sumarse de afuera con el viejo espíritu de la vanguardia, en espera de su oportunidad. Nuevos realizadores, viejos nombres llegan a París: FEJOS, CZINNER, GRANOWSKY. Luego vendrán: SIODMACK, LUDWIG BERGER, ROBERT WIENE. Y con el aporte de artistas, viene algo más importante todavía: capitales nuevos y nuevos productores. DREYER realiza "VAMPIRO", PABST, "DON QUIJOTE"; FRITZ LANG también ha llegado.

La Vanguardia había sido ahogada por la gran producción en serie y por el alto costo de filmación.— En verdad, su producción había sido comparativamente escasa y tan sólo había brillado en París, y aún así, en esferas reducidas. Su extructura económica había sido débil. La campaña francesa había permanecido ajena a sus manifestaciones, y los circuitos de provincia son esenciales para que una cinematografía mantenga la vitalidad de su producción. Esto era más importante, si se quiere, frente al nuevo costo de producción. Sólo una producción suficientemente sostenida por el gran público de campa-

ña, podía transformarse en una gran producción nacional, capaz de imponerse mundialmente. Los grandes circuitos de explotación eran la barrera que se imponía a los independientes. Pese a todo, entrada ya la cuarta década, éstos empiezan a proliferar. Lo que antes era una excepción, con la ruina de las grandes firmas se va transformando en generalidad. Cuando llegan los nuevos productores, cuando de 126 películas realizadas en un año, la enorme mayoría corresponde a los independientes, la plataforma para el resurgimiento del mejor cine francés, estaba preparada.

El espíritu creador, templado en la vanguardia, encontraba ahora la oportunidad de realizarse. Se abre de este modo una etapa fundamental, que es causa inmediata del período de apogeo del cine francés. Con los productores independientes, la calma vuelve a reinar en los estudios; las películas ya no se producen a un ritmo febril de escasas semanas. El artista puede ahora preparar, ensayar, experimentar.

Me he permitido extenderme en este enmarañado período anterior al apogeo del realismo por cuanto, como decía, constituye un punto de referencia de suma utilidad para el tema que nos ocupa.

Si bien las razones político-sociales tienen una ingerencia extraordinaria en el problema, desde luego que, en el terreno de la cultura, un nuevo período de tan hondas resonancias no puede surgir súbitamente de la nada. Ya veremos cómo ocurrió todo lo contrario.

Sin señalar los films de René Clair que, como dijera, tienen coordenadas propias y un sentido de lo universal que trasciende el mero accidente histórico (si bien hubo quienes ya le reclamaban en esta época que empujara su sátira hasta "hacer temblar las bases del orden social"), ya desde los primeros años del cine sonoro, se insinuaba además la tendencia al realismo. En 1931, Jean Renoir expone en "LA PERRA" un claro y singular ejemplo de una modalidad que no desdeñaba el toque crudo y aún brutal, en su afán de mantenerse objetivo. Ya veremos en qué sentido debía ser tomada esta objetividad. Lo cierto es que esta orientación realista, que lentamente venía abriéndose paso a través del vodevil, tenía sus más profundas raíces en la literatura francesa, y es por ello que siempre confió peligrosamente en la tradición literaria.

¿Por qué, se preguntará, esa tradición realista aparece tan tar-

díamente en el cine? Ya expusimos algunas razones; Antonioni las ha resumido así:

"No sorprenda el retardo que se ha verificado en el encuentro con el cine. El cine es un valle cerrado por altas montañas vigiladas por inflexibles industriales y comerciantes. La cultura debe recorrer tortuosos senderos para alcanzarlo. Las corrientes artísticas, literarias o filosóficas, llegan a él en un etapa de liquidación. Nacido en plena reacción antiromántica, el cine estuvo en un comienzo, demasiado alejado de toda actividad del espíritu como para recibir influjos del realismo ".

Los intentos presentados como "realistas" en períodos anteriores, no habían podido escapar a la bufonería o al papel pintado. Había mucho en todo esto de pobreza en los recursos técnicos, pero más grave era aún el pesado bagaje literario que gravitaba sobre el cine.

"El francés — decía Delloc — no tiene la cabeza cinematográfica", y algo de verdad había en esto. La tradición literaria sugería complicados simbolismos de cuño más intelectualizado que cinematográfico. El resultado siempre aparecía en términos de aparatosidad y grandilocuencia. El realismo estuvo largamente confinado al Gran Guiñol.

Los artífices del cine francés habían ya aprendido la lección: sólo faltaba el momento oportuno para iniciar un nuevo camino. Cuando las condiciones económicas y sociales se alteraron, RENOIR primero, DUVIVIER, el mismo FEYDER, y CARNÉ, frente a una burguesía cansada de sus evasiones y con el apoyo de los independientes, iniciaron así el camino del realismo.

Entramos de este modo en los mejores años del cine francés, los que siguen al 1934. DUVIVIER realiza *"LA BANDERA"*, sobre la legión española, más adelante hace *"PEPE LE MOKO"*. Renoir filma *"LOS BAJOS FONDOS"*, adaptada de la obra de Gorky, al año siguiente culmina un estilo con *"LA GRAN ILUSION"*.

Casi todos los films son adaptaciones de obras literarias; la fuente de inspiración sigue siendo la misma, pero ahora, son otros los que escriben.

Los nombres de PREVERT, SPAAK, JEANSON, etc. rubrican dignamente los mejores libretos. Literatura quizás, pero buena literatura al fin.

¿Cómo caracterizar este nuevo enfoque realista?

En primer lugar, por la selección de ambientes y personajes. Se dejan de lado los decorados fastuosos, el ambiente mundano. El hombre de la calle demuestra que sus amores, sus penas y esperanzas son como las de cualquier otro; en una palabra, que él puede constituir un personaje interesante. Comienzan a mostrarse así los ambientes bajos, los barrios pobres, el puerto, los pequeños cafés. El cine va cambiando sus ropajes. Es todo un mundo nuevo que desfila por la pantalla. Pero más que en el ambiente, la particularidad resalta en la crudeza de las situaciones, en la violencia de los conflictos. "La vida tal cual es", se decía, con sus miserias y durezas, y el cine se cubre de acentos dolorosos, patéticos, que es también una forma de encarar la ficción. En cierto modo, esto degeneró en algunos absurdos de la producción menor, tal como la convencionalidad de evitar todo final feliz. Pero esto que ocurrió, es inevitable en todo movimiento, donde hay quienes forjan su espíritu y quienes imitan lo externo.

Toda una nueva mitología cobra cuerpo y parece adaptarse cada vez más al destino de un pueblo. El cine francés se interesa más por los humildes, se ha vuelto más popular. Los films que protagoniza la alta burguesía son materia propicia para la crítica social y carecen de interés si el tema no está encarado en una sátira despiadada de las costumbres. Pero sobre todo, los ideales de la burguesía aparecen en pleno declive: la idea del éxito, del triunfo del mejor, de la recompensa al héroe, tantas veces barajadas por el cine, ceden lugar a un panorama más amargo y excéptico de la vida.

La tara literaria, como decía, se mantuvo. En cualquier film de este período se puede ver cómo todavía la carga principal radica en el diálogo, y cómo se hace depender de él todo el vigor de una escena.

Por eso interesa en este momento y en forma especial, la labor de los libretistas. Tomemos el caso PREVERT. Su colaboración con MARCEL CARNÉ ha sido famosa. Poeta venido de la vanguardia, trabaja para este realizador desde *JENNY*, en 1936. De esta unión han surgido los films más representativos, tal vez, del fin del período: "*EL MUELLE DE LAS BRUMAS*", *HOTEL DEL NORTE*", "*AMANECE*". Prevert es quizás el verdadero aporte de la vanguardia en la obra de Carné. Con su labor de libretista, cobra amplio significado la denominación de "Poético-realista" que se asigna a esta etapa. Pues hay poesía en Prévert, como la hay en Renoir y a veces, en Jeanson. Sería erróneo pensar que un realismo, por más que adhiera a una época y a una

sociedad, deba caer en un verismo chato, en un registro sin orden. El realismo en arte es, ante todo, creación, y en los films de este período, la hubo por demás. Construcción, a partir de lo subjetivo, para orientar la realidad; siempre fué el método seguido, aún por aquellos que, como Renoir, deseaban mantenerse objetivos.

Tomemos el mito Jean Gabin; es una evidente creación, útil para componer un determinado estado de ánimo. Sea como prisionero en fuga, como desertor de la legión, como obrero solitario, la trayectoria es la misma: una melancolía espesa, un desconocimiento de todo lo que no sea el presente, que se arrastran en una mezcla personal de brutalidad y mansedumbre, de rebeldía y resignación. Este es un personaje típico del período, — ¿es un símbolo? Es una creación.

El hombre en lucha con su destino y el final trágico aguardando lo inexorable. Pocas veces una cinematografía ha logrado pulsar con mayor acierto la tónica de un momento histórico, por demás crucial.

En "*AMANECE*", la objetividad realista se vuelve contemplación poética de una humanidad que sufre, y la angustia de la soledad que vive el protagonista en el último y desesperado coloquio con sus recuerdos, logra anticipar el destino trágico que aguardaba a Francia.

De un punto de vista cinematográfico, que olvide los contornos tan positivamente dramáticos que se supo imprimir al cine, este período puede parecer carente de innovaciones y aciertos, por lo menos en un mismo grado proporcional. Sin embargo, en algún film, el lenguaje cinematográfico se muestra con una pujanza desusada, que aún hoy sorprende por su vigor. Tal es el caso de las notables secuencias de la marcha de la locomotora en "*LA BESTIA HUMANA*" de Renoir que se recuerdan como propias de la más feliz inventiva vanguardista. Pero, aparte alguna otra excepción —que la hay indudablemente—, la poesía que circula en estos films, se canaliza en el diálogo, en la letra, principalmente.

El mérito principal de los magníficos libretistas de este movimiento, consistió precisamente en la dignidad que aportaron al diálogo, en el soplo de verosimilitud que le infundieron, en la justeza, en la medida.

Si en este momento de apogeo, no hubo en la totalidad de los casos un culto ceñido por la imagen cinematográfica, se configuró en cambio un espectáculo dramático profundamente emotivo y aferrado a su tiempo.

Pese a todo, también existieron elementos negativos, contemporáneamente a la gran producción. En todos los períodos los hay, pero aquí debemos mencionarlos porque en cierto sentido afectaron el prestigio de la mejor producción.

Uno de ellos fué el criterio groseramente teatral que se toleraba y aún festejaba en algunos intérpretes. El divismo, que en cine es mala palabra, prendió con fuerza en una larga serie de películas, y en algunos casos degeneró en el amaneramiento.

Por su parte, las grandes figuras, JOUVET, FRANCEN, RAIMU, MICHEL SIMON, impusieron su personalidad a las películas que interpretaban, en una inversión inadmisible del papel que debe jugar el actor de cine. Este divismo, impulsó a Jouvet y Raimu en cantidad de películas consagradas a ellos por entero, como poco antes se habían dedicado otras más a Harry Baur.

Esto, por el lado de los intérpretes. Había más; surgieron como decía los imitadores del movimiento, que deformaban el sentido del realismo con fines comerciales puramente. Con esta gente, deseosa de aprovechar la moda, surgió un pseudo-realismo, periférico, que marginalmente sin embargo, logró alcanzar buena difusión y alguna popularidad . La descomposición administrativa, el resquebrajamiento político y social, llevaron el descrédito a las instituciones que fueran gloria del pasado. En muchos films se hizo de la República, de Ministros y Magistrados, un material apto para la burla más despiadada. A veces, surgía ocasionalmente en una película; otras, era todo el film encarado en tren de sátira, como en "*EL UNIFORME VERDE*", "*EL REY*", "*LA PRESIDENTA*", etc. Desde la institución del matrimonio, hasta las más tradicionales costumbres de la burguesía, todo cayó envuelto en una crítica social, alegre y despreocupada. Las relaciones ilícitas se mostraron como el cuadro normal de una sociedad, y en este encarnizamiento de la crítica, una producción en franco apogeo, iba descubriendo insitentemente las fallas que arrastraba su organización social, en una prueba más de su enorme versatilidad.

Pero éstos, en el fondo, son aspectos menores. Interesa más recalcar el aporte considerable que entrañó el planteo realista en el tratamiento psicológico de sus personajes. El esquematismo, conque la comedia americana acostumbraba desarrollar sus anécdotas, se ve desplazado por personajes nuevos, infinitamente más humanos.

Generalmente son espíritus en conflicto que accionan, ya siguien-

do indicaciones propias, ya movidos por secretos impulsos; siempre obedeciendo dictados de una mentalidad compleja. A veces esta complejidad psicológica es buscada deliberadamente en el personaje famoso de la literatura, como en el caso de "*LA BESTIA HUMANA*" de Zola, que Renoir lleva al cine, pero, por lo general, los titubeos, la angustia, el contraste, en fin, entre lo que uno espera alcanzar y la forma cómo las cosas suceden, pertenecen a tipos comunes, a gente sencilla, enfrentada simplemente con un mundo caótico, inexplicable.

La realidad a través de un universo absolutamente creado, casi diría, provocado. En una palabra: una realidad reordenada, compuesta por el creador cinematográfico.

Volviendo a Jacques Prévert. Todo un universo propio, intuído de tiempo atrás en sus poesías, se vuelca ahora al cine.

Sadoul ha resumido algo de ese universo, con estas palabras: "Sea en Duvivier o en Clouzot, cada uno es a la vez bueno y malo. En Renoir, los malos lo son casi a pesar de ellos, sea por su función o por su situación. Estos héroes no se parecen a los amargos anarquistas y gangsters de los viejos films de Ben Hecht, Sternberg o Howard Hawks, pero la ruptura del cuadro social, los caracteriza a menudo. Tal es el desertor de "*EL MUELLE DE LAS BRUMAS*", el obrero que se convierte en criminal en "*AMANECE*", el pintor alcoholista de "*LUZ DE VERANO*". Muchos de éstos "malos" por sus propósitos o sus actos, son también la crítica a ciertas formas del resquebrajamiento social. — "¡Sí, escucho en las puertas, no tengo prejuicios!", dice el bohemio Jules Berry en *AMANECE*. Y esta crítica de los desplazados es casi siempre de carácter ético, cuando está manejada por alguno de los nombres del grupo, sea Renoir, Prévert, Jeanson.

Esta visión realista del film, a medida que llegamos al final de la cuarta década, se torna cada vez más angustiada. Carné con *EL MUELLE DE LAS BRUMAS* y *AMANECE*, cierra un ciclo melancólico, cada vez más próximo a la fatalidad.

Cuando en 1940, Gremillon pone fin a "*REMOLQUES*", producida la invasión nazi, el período de apogeo del realismo interrumpe su mensaje; la poesía se ve obligada por fuerza a abandonar el realismo y va hacia lo fantástico, trabaja con lo irreal.

¿Cuáles han sido las consecuencias de este movimiento del cine francés?

En realidad fueron muchas y muy variadas. Digamos simplemente

que la industria francesa se recupera velozmente y conquista nuevos mercados, nuevos públicos que cada día comienzan en mayor número a reclamar este tipo de películas. La calidad de las mismas, logró desplazar otras cinematográfías más poderosas.

En el terreno estrictamente cinematográfico, la influencia del cine francés fué evidente. En todas partes se le ha tratado de imitar. Los propios norteamericanos han intentado nuevas versiones de los títulos más famosos. Así se han hecho versiones americanas de *"PEPÉ LE MOKO"*, *"AMANECER"* y *"REMOLQUES"*, esperando obtener un éxito que en los hechos no se presentó.

Es que, detrás de la aparente sencillez de la fórmula realista, descansan factores imponderables que pueden llamarse: libertad de trabajo, tradición cultural, espíritu apto para la construcción y el ordenamiento de los acontecimientos. Ese sentido de la construcción, capaz de armar una realidad mitad pensada, mitad verdadera, parece aún hoy, privativo del cine francés. El propio neorrealismo italiano envidia actualmente ese sentido del perfecto equilibrio entre lo que se piensa y lo que es, entre lo que se ofrece y lo que se logra reordenar.

Actualmente, la influencia del cine realista francés se mantiene, en cuanto dibujó el camino para una dignificación del espectáculo dramático, sea o nó arte cinematográfico.

Tal vez este tipo de espectáculo no constituya el camino más legítimo que en el futuro deba emprender el arte del film pero, dado el estado actual de la cinematografía, es evidente que este cine francés de la preguerra sigue siendo el ejemplo más estimable de un estilo cinematográfico.

Antonio Grompone.

EL II FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL

Como se ha venido anunciando el SODRE prepara a través de su Departamento de Cine Arte la organización del II Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, que tendrá lugar en el mes de Mayo de 1956.

Dicho Festival, dedicado a un género de films desplazados habitualmente de los programas comerciales y que por su gestación —al margen de los intereses industriales— es el que mejor representa la cultura de los países en que se produce, permitirá a nuestro público tener una idea del desarrollo del arte cinematográfico en el mundo.

Han sido invitados oficialmente a participar en este Festival los siguientes países: Bolivia, Chile, Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Perú, Holanda, Noruega, Yugoeslavia, Japón, Suecia, Suiza, Portugal, Venezuela, URSS, Bélgica, Alemania República Federal, Ecuador, España, Colombia, Canadá, Cuba, Checoslovaquia, Brasil, Italia, México, Paraguay, Israel, Argentina, Panamá, Nicaragua, República Dominicana, Dinamarca, Egipto, China, Austria, Grecia, Rumania, Líbano, Bulgaria, India, Hungría, Polonia, Finlandia, Costa Rica, Honduras, Guatemala, Haití, El Salvador, Turquía, Nueva Zelandia, Siria, Alemania República Oriental, Albania, Filipinas, Afaghanistán, Beluchistán, Indonesia, Persia y Australia.

El Festival Internacional, será antecedido por un Festival Nacional, a efectos de realizar la selección de los films de nuestro país que participarán en la competencia.

Damos a continuación los Reglamentos que rigen estos Festivales:

1º) El Sodre convoca la realización de un Festival Internacional de Cine Documental y Experimental a realizarse en el curso del mes de Mayo de 1956.

2º) El Festival comprende películas de todas las categorías admitidas dentro de las denominaciones enunciadas. Es decir documentales artísticas, de viajes, científicas, experimentales, films etnográficos y folklóricos, films para niños, de publicidad, culturales, films de dibujos y de muñecos animados.

3º) Se limita a 10 el número de películas que podrá presentar cada país en este Festival, no existiendo limitación en el metraje de las mismas.

4º) Las películas podrán presentarse indifrentemente en pase de 16 o 35 milímetros y — en sus versiones originales, acompañándose cuando sea necesario un texto explicativo de su desarrollo.

5º) Las invitaciones oficiales para participar en este Festival, serán radicadas ante las entidades corporativas oficiales de cada país. Sin embargo la dirección del Festival podrá invitar eventualmente a realizadores y productores, independientemente de los films presentados oficialmente.

6º) Cada país que acepte participar en este Festival, deberá notificarlo oficialmente.

7º) Los films que participarán en esta Competencia, deberán ser entregados a la Dirección del Festival antes del 31 de Marzo de 1956.

8º) Cada film enviado deberá venir acompañado de una ficha conteniendo todos los detalles técnicos de interés.

9º) Un jurado designado directa-

mente por el SODRE, será el encargado de juzgar los films presentados a este Festival.

10°) Se establecen los siguientes premios:

A) Un Gran Premio de Cine Documental Artístico.

B) Un Gran Premio para Cine Documental de Viaje.

C) Un Gran Premio de Cine Científico.

D) Un Gran Premio de Cine Experimental.

E) Un Gran Premio para el Film Etnográfico y Folklórico.

F) Un Gran Premio al Film para Niños.

G) Un Gran Premio para el Film de Publicidad.

H) Un Gran Premio para el Film Cultural.

I) Un Gran Premio para el Film de Dibujos Animados.

J) Un Gran Premio para el Film de Muñecos Animados.

11°) Podrán optar a los Premios, las películas producidas en el curso de los años 1954 y 1955.

12°) El Jurado podrá otorgar aparte de los premios enunciados todas las Menciones que estime de interés adjudicar.

13°) El Jurado se reserva el derecho de declarar desiertos —total o parcialmente —los premios establecidos en caso de que los films presentados no reunieran en su concepto los valores necesarios para optar a las distinciones señaladas.

14°) El SODRE se hará responsable por la conservación de los materiales cinematográficos recibidos, hasta el momento de su despacho a destino, debiendo en cada caso estipular los productores o realizadores el valor de las copias enviadas al Festival, a fin de realizar el seguro correspondiente.

REGLAMENTO PARA EL FESTIVAL NACIONAL DE CINE DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL ORGANIZADO POR EL S. O. D. R. E.

1°) A efecto de realizar la elección de films nacionales que representará al Uruguay en el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, el SODRE convoca para la realización de un Concurso Especial entre el 1° y el 15 de Abril de 1956.

2°) Este Concurso comprende películas de las siguientes categorías: Documentales artísticas, de viaje, científicas, films para niños y films pedagógicos.

3°) Este Concurso comprende películas en pase de 16 o 35 milímetros sin limitación de metraje, ni de la cantidad de películas a presentarse por cada autor.

4°) Este Concurso sólo admite películas inéditas.

5°) Los films que participarán en este Concurso deberán ser entregados antes del 15 de Marzo de 1956, en la Dirección del Festival — SODRE - Montevideo.

6°) Un Jurado integrado por siete miembros, será encargado de juzgar las películas presentadas a este Concurso. Cinco miembros del Jurado serán designados directamente por el SODRE y los dos miembros restantes serán elegidos por los concursantes, quienes entregarán conjuntamente con los films, un sobre cerrado conteniendo los nombres de las personas por quienes votan para representarlos.

7°) Se establecen los siguientes premios:

A) Un Gran Premio de Cine Documental Artístico.

B) Un Gran Premio para Cine Documental de Viajes.

C) Un Gran Premio de Cine Científico.

D) Un Gran Premio al Film Pedagógico.

E) Un Gran Premio al Film para Niños.

8°) El SODRE adjudicará la suma de $ 2.000.00 a cada uno de los Grandes Premios, en las categorías enunciadas.

9°) El Jurado se reserva el derecho de declarar desiertos —total o parcialmente —los premios establecidos en caso de que los films presentados no reunieran en su concepto los merecimientos necesarios para adjudicarlos.

10°) El Jurado podrá otorgar aparte de estos premios, todas las Menciones que estime de interés adjudicar.

Se establece la siguiente nómina de menciones:

De la Ancap. — $ 500.00 en efectivo.

Del Banco República. — $ 250.00 en efectivo.

De Kodak S. A. — Un proyector de 16 m. Valor $ 750.00.

Del Banco de Seguros. — $ 250.00 en efectivo.

De Philips Radio. — Un receptor de radio último modelo.

De S. A. S. — Un cristal de Orrefors.

De K. L. M. — Un juego de porcelana de Delft.

De Pablo Ferrando. — Una Gran Copa.

De Norton S. A. — Una pantalla de cine de 16 mm.

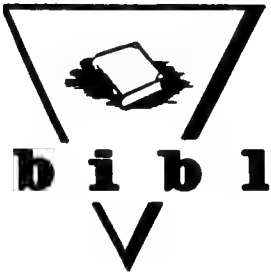
De Cufe. — A determinarse.

De Shell Mex. — A determinarse.

De Compañía Central Cinematográfica. — A determinarse.

11°) Los Films premiados en este Concurso, serán los seleccionados para representar al Uruguay en el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental.

12°) El SODRE se reserva el derecho de editar copias de los films premiados y de proyectarlos en funciones organizadas por este Organismo.



bibliografía

MUSICA

LUIS DA CAMARA CASCUDO. — ANUBIS Y OTROS ENSAYOS. — Ediciones Cruzeiro — Río de Janeiro.

Los libros de Luis da Cámara Cascudo, ensayista y folklorista brasileño, se cuentan entre aquellos que más rápidamente se agotan en su país. Esto motiva reediciones frecuentes de casi todos los que ha publicado.

Este escritor, además, suele dar a publicidad, anualmente, una nueva obra, en una producción que nos revela, en conjunto, extraordinaria familiaridad con la temática popular de su patria.

Anubis y otros ensayos, es su trabajo más reciente, y creemos sea también uno de los más felices en lo que respecta a la escuela etnográfica que este autor ha adoptado en sus investigaciones. Se trata de la escuela **hiperdifusionista** o sea, aquella en cuyas normas no se circunscribe el motivo estudiado a sus aspectos exclusivamente regionales, sino que se le encuentra proyección universal. Esto requiere mucha erudición y una pesquisa bibliográfica exaustiva y constante.

La gran virtud de Cámara Cascudo es que ha creado, para este tipo de investigación, un estilo muy sutil y ameno, en el cual la abundancia de detalle está presentada sin ningún esfuerzo de retórica, y con una lógica que fluye con atrayente simplicidad de lenguaje.

En este libro, el destacado folklorista reune 31 pequeños ensayos, variando en cada uno de ellos el sentido **hiperdifusionista** con que trata el tema. En el primero, titulado **"Anubis"**, estudia desde el comienzo, a este guardián de la Casa de los Muertos del culto egipcio, y luego de explicarnos debidamente el significado de este motivo, nos lo presenta transculturado en otras colectividades hasta llegar a ubicarlo, ya transformado, en las supersticiones de los campesinos brasileños.

También adopta el sentido completamente inverso, a ejemplo del ensayo XVIII **"Carne de coruja adivinha"** (carne de lechuza adivina) cuando comienza a considerar simplemente, contándonos una anécdota, un dicho popular regional del norte brasileño, y luego el tema es proyectado hacia los presuntos orígenes, y el autor encuentra similitudes de conceptos muy características, en viejas costumbres del imperio romano.

Las ventajas y desventajas de esta escuela mitográfica, daría lugar a una disgresión que nos apartaría demasiado del simple objetivo de estas líneas, que es tan sólo el informar sobre un interesantísimo libro, en cuyo autor admiramos una versación profunda y sentida, de las cosas tradicionales de su pueblo, a la par de un elevado conocimiento del pensamiento universal. **A. S.**

MARIUS SCHNEIDER. — El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y sus supervivencias. EDICION DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS. INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGIA. Barcelona.

La temática de este libro es, seguramente, una de las más ambiciosas que podría concebirse, pero su autor, Marius Schneider, posee la jerarquía necesaria para desarrollarla, pues ha sido durante muchos años, el director del Instituto de Etnografía Musical de Berlín.

La obra se divide en seis grandes capítulos: I Culturas pretotemísticas y totemísticas. II Filosofía musical bramánica. III La tradición musical románica. IV Tradiciones musicales sino-iránica y griega. V Tradiciones musicales china e indo-aria. VI Tradición megalítica.

En el primer capítulo, al tratar el difícil tema de la percepción sensorial de los ritmos, Marius Schneider adopta algunas de las tesis del **prelogismo,** teoría muy combatida, pero que tiene un fondo de verdad, cuando no exagera las acepciones y no deforma o desvirtúa la simplicidad humana carente de experiencias racionales.

El capítulo posterior desarrolla con mucha felicidad, el sentido metafísico que se encuentra en todo el sutil sistema tonal de la música india.

El tercer capítulo se interna en una extensa interpretación musical de los capiteles de San Gugat y de Gerona.

Los capítulos IV-V-VI se dedican a una detallada explicación de la **Cosmogonía musical.** Tiene por base el llamado **círculo mágico** de quintas, que ha sido seguramente el sistema de correspondencias místicas de elementos, que ha imperado en las culturas más elevadas de la antigüedad.

Este libro, en sus quinientas páginas, puede considerarse entre las más importantes contribuciones a la comprensión y penetración de los más extraños rituales prehistóricos.

Lo que más impresiona en su autor, además de su ilustración, es su sensibilidad humana que revela a un estudioso auténtico y transcendental, y a un músico cuyo saber le permite tratar problemas de índole técnica, inaccesibles para el que sólo posee un dominio mediano de la materia. — **A. S.**

C I N E

FILME E REALIDADE, por Alberto Cavalcanti, Livraria Martins Editôra, São Paulo, 1953. — El prólogo de Benedito J. Duarte describe a esta obra como "un libro técnico escrito en el lenguaje de un narrador de cuentos". La amenidad es apenas uno de los méritos de "Film e realidade", libro que reúne los textos de diez conferencias dictadas por Alberto Cavalcanti en el Museo de Arte de São Paulo, en 1949, a los que se han añadido varios capítulos complementarios. Las conferencias, a su vez, son resúmenes de otros trabajos, escritos en Europa; para su publicación, fueron completadas con documentos originales, especialmente, con una filmografía detallada de Cavalcanti, reunida por Paulo F. Gastal y Vinicius de Morais. El autor, modestamente, declara: "No se trata de un compendio sobre cine, sino de una serie de consideraciones basadas sobre mi experiencia personal". Esto es la verdad y es, por cierto, lo que

confiere al libro su excepcional interés. Porque, aparte de los indudables méritos de Cavalcanti como escritor, dotado de un estilo llano, directo, elocuente, el alcance de su experiencia personal es tan vasto, que no existe prácticamente un tema de la producción cinematográfica que no pueda ser tratado por él con autoridad magistral. Sin embargo, la intención de Cavalcanti no se reduce a exponer lo que sabe: deja eso para cuando escriba sus memorias. "Filme e realidade" es un libro combativo, escrito con un propósito bien claro: contribuir al desarrollo del cine brasileño mediante la educación del público, que es, afirma Cavalcanti, el elemento más importante en la evolución de la industria. De ahí que casi todas sus consideraciones sobre los distintos aspectos del cine desemboquen siempre en la situación brasileña, en la aplicación de su experiencia personal a la realidad brasileña del momento.

Luego de dar, en el 1er. capítulo, una síntesis histórica del cine mudo y el cine sonoro, Cavalcanti dedica el 2º capítulo a presentar un panorama del cine brasileño. Con un orgullo de nacionalidad que no borraron los largos años pasados en Europa, Cavalcanti deplora que mientras surgía en Brasil una pléyade de grandes arquitectos, pintores, escultores, músicos y escritores, mientras la prensa y la radio alcanzaban gran desarrollo y la televisión daba sus primeros pasos, el cine nacional permanecía en un estado de infantilismo desesperante. Analiza las razones de tal situación y propone soluciones concretas en los planos artísticos, técnico, industrial y comercial. Expone asimismo sus planes para la creación del Instituto Nacional de Cine, cuyo estudio emprendió a pedido del difunto presidente Vargas y explica las razones que le movieron a importar técnicos extranjeros para los estudios brasileños.

El 3er. capítulo, dedicado al cine documental, es uno de los más sabrosos del libro, dada la participación que correspondió al autor en uno de los períodos más activos de la escuela documental británica. Cuenta Cavalcanti la impresión que causó a los vanguardistas franceses (entre los cuales se contaba) la aparición, en 1923, de "Nanouk" de Flaherty. "Comprendimos", dice, "que la solución que buscábamos estaba ahí, con toda la admirable simplicidad, con toda la poesía del verdadero drama cinematográfico". Analiza la obra de John Grierson a quien califica como un animador extraordinario, antes que como director o productor, que supo iniciar y asegurar la marcha de la escuela documental, evitando los errores de la vanguardia francesa en materia de patricinio financiero. A manera de ejemplo de la habilidad de Grierson para sacar adelante sus ideas, cuenta Cavalcanti que prefería la palabra "documental", a pesar de juzgarla inexacta, por entender que inspiraba confianza a los gobiernos conservadores, de cuyo apoyo dependía la financiación del movimiento. El propósito de Grierson consistía en dramatizar la realidad, en obligar al público a interesarse por las cuestiones esenciales de la vida nacional. A pesar de los preconceptos del público, señala Cavalcanti como el público británico aclamaba los films documentales en los cines donde se exhibían. El capítulo contiene una íntima y afectuosa descripción de la personalidad de Robert Flaherty en la época en que realizaba **Man of Aran.** El trabajo en la GPO se realizaba, según Cavalcanti, en condiciones similares a las del artesanado en la Edad Media: la labor era colectiva, todos los colaboradores se ayudaban mutuamente, pero cuidando la individualidad de los distintos equipos, dentro de un espíritu de sana competencia. Termina el capítulo señalando la importancia que el documental puede tener para Brasil y repitiendo los consejos que dió en 1948 a los jóvenes directores dinamarqueses.

Los capítulos restantes, todos enriquecidos con el detalle de la experiencia personal del autor, están dedicados a estudiar la función del director y el productor en el film de ficción; la estructura del argumento,

el guión técnico y la adaptación; la función del decorado, del sonido, del color y de los actores. El capítulo X, sobre "Poesía en el cine", contiene un sentido homenaje a Jean Vigo y una descripción de los últimos meses de su vida, amargados por las alteraciones introducidas en "La Atalante", para hacerlo más comercial. El último capítulo, "Valor social del cine", plantea en términos vigorosos el problema de la producción brasileña y destaca cual es su verdadera función como expresión auténtica de la grandeza nacional.

El libro contiene un retrato de Cavalcanti, por Flavio de Carvalho y 22 ilustraciones de sus films principales, desde "Le train sans yeux" (Francia, 1925) hasta "O canto do mar" (Brasil, 1953).

H. R.

Por considerarlo de gran interés, insertamos a continuación los consejos de Cavalcanti en el terreno de la realización cinematográfica que integran uno de los capítulos del libro que comentamos. Dice así:

Si me pidiesen que resumiera en pocas líneas las normas de conducta que deben seguir los realizadores jóvenes en Brasil, repetiría las que, basadas sobre mi experiencia en este terreno, suministré a los jóvenes directores dinamarqueses en 1948:

NO trate asuntos generales: usted puede escribir un artículo sobre el correo, pero no debe hacer un film sobre una carta.

NO olvide el principio según el cual existen tres elementos fundamentales: lo social, lo poético y lo técnico.

NO descuide su argumento ni cuente con la buena suerte durante la filmación. Cuando su argumento está pronto, su película está hecha. Lo único que sucede, al iniciar la filmación, usted la recomienza nuevamente.

NO confíe en el comentario para contar su historia. Las imágenes y su acompañamiento senoro deben hacerlo. El comentario irrita y el comentario ingenioso irrita más.

NO olvide que, cuando usted está filmando, cada toma es parte de una secuencia y cada secuencia es parte del todo. La más bonita de las tomas, fuera de su lugar, es peor que la más vulgar.

NO invente ángulos de cámara cuando no son necesarios. Los ángulos gratuitos distraen y destruyen la emoción.

NO abuse del montaje rápido. Un ritmo acelerado puede ser tan monótono como el más pomposo "Largo".

NO use música en exceso. Si usted lo hace, el público deja de escucharla.

NO sobrecargue la película con efectos sonores sincronizados. El sonido nunca es mejor que cuando se emplea sugestivamente. Los sonidos complementarios constituyen la mejor banda sonora.

NO recurra a muchos efectos ópticos ni los haga complicados. Encadenamiento, fade-ins y fade-outs forman parte de la puntuación de la película; son sus puntos y coma y sus puntos finales.

NO filme muchos close-ups. Resérvelos para el climax. En una película equilibrada, ellos aparecen naturalmente. Cuando están en demasía, tienden a fatigar y pierden toda significación.

NO vacile en tratar elementos hu-

manos y relaciones humanas: los seres humanos pueden ser tan bellos como los demás animales, como las máquinas o el paisaje.

NO sea confuso en su argumento: un asunto verídico debe ser contado clara y simplemente. La claridad y la sencillez no excluyen necesariamente la dramaticidad.

NO pierda la oportunidad de experimentar: el prestigio del documental sólo fué logrado por medio de la experimentación. Sin experimentos, el documental pierde su valor. Sin experimentos, el documental dejará de existir.

Alberto Cavalcanti.

Bruselas, Octubre de 1936.
(Traducido del libro "Filme e Realidade").

La nueva Comisión Directiva del S.O.D.R.E.

El 27 de Julio de 1955 por decreto del Consejo Nacional de Gobierno fué integrada la nueva Comisión Directiva del SODRE, con las personas cuyas biografías reseñamos a continuación:

PROFESOR OSCAR SECCO ELLAURI. — Uruguayo nacido en Montevideo en 1905. Dedicado desde hace muchos años a la enseñanza, fué profesor y Director del Liceo Nº 4 en 1928. Ha publicado numerosos textos de estudio sobre Historia Universal. Fué electo diputado en 1943. En 1947 fué designado Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social por el gobierno presidido por D. Luis Batlle Berres. Durante ese período ocupó además interinamente el cargo de Ministro de Relaciones Exteriores. Fué designado Consejero de UNESCO en 1950 y en 1954, durante las reuniones de la Conferencia de esta organización realizada en Montevideo, fué elegido para ocupar el cargo de Vice-Presidente del Consejo Ejecutivo. Fué Presidente del SODRE en 1954 y confirmado en este cargo durante el actual período gubernativo.

MARGARITA MENDEZ DE GARCIA CAPURRO. — Uruguaya, nacida en Montevideo. — Ha dedicado especial atención a las obras sociales, a las cuales ha consagrado sus mejores esfuerzos. Ha sido vice-presidente del Centro Cultural de Música, actuando además en numerosas ocasiones como organizadora de espectáculos y conciertos sinfónicos. Ocupa actualmente el cargo de vice-presidente del SODRE.

DANIEL D. VIDART. — Nace en Paysandú el 7 de octubre de 1920. — Escritor, periodista, conferencista, profesor de Sociología en la Facultad de Humanidades y Ciencias y de Geografía en Enseñanza Secundaria. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre Sociología y Antropología cultural. Es Jefe del Departamento de Sociología Rural del Ministerio de Ganadería y Agricultura.

Acaba de editar un libro de ensayos sociológicos, sobre la vida rural uruguaya y a principios de 1956 la Editorial Salvat de Barcelona, le editará un tratado de Sociología Rural aplicada a las condiciones de América. Escribe actualmente un trabajo sobre los caracteres psicosociales de las orillas de las ciudades rioplatenses que versa sobre el compadrito como tipo humano, el lunfardo como especialidad idiomática y las letras de tango como expresión sociocultural del espíritu popular.

Dr. RUBEN K. SVETOGORSKY. — Nació en Montevideo el 6 de marzo de 1927. — Hijo del profesor don Kiril Svetogorsky, estuvo desde su niñez vinculado al ambiente musical. Integrante del Coro Universitario, ingresó en 1947 al Coro del SODRE.

Actor en teatros de aficionados ha intervenido en diversas realizaciones.

En marzo de 1952, a los 24 años, es designado por el Poder Ejecutivo para integrar la Comisión Directiva del SODRE.

En diciembre de 1952 termina su carrera de Abogado.

En Julio de este año es reelecto para integrar la Comisión Directiva del SODRE por el período 1955-59.

Actualmente es abogado de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos y del Consejo Central de Asignaciones Familiares.

Ha realizado misiones oficiales en representación del SODRE en la Argentina, Perú y Paraguay.

JUAN ILARIA es escritor de larga actuación. Ejerce además desde hace 30 años, el periodismo, como crítico teatral. Desempeña, actualmente, el cargo de Director del SODRE, para el que fué reelegido por el Poder Ejecutivo.

Es autor de diez libros, casi todos ellos de poemas.

Ha pronunciado numerosas conferencias en el Uruguay, Argentina y Chile.

Escribió, asimismo, para el teatro, habiendo estrenado tres comedias.

Fué fundador del "Círculo de Críticos Teatrales" cuya Presidencia ejerce actualmente.

Constituyó también la "Asociación Cultural Americana" de la cual fué su primer Presidente.

Fué el autor de la iniciativa de realizar un Congreso de Teatro Rioplatense, el cual se llevó a cabo en Montevideo, hace años, con gran éxito.

Ha sido Profesor de Literatura de la Escuela Nacional de Declamación. Miembro fundador de la "Casa del Teatro del Uruguay" y actual integrante de su Consejo Directivo.

Dirigió, por espacio de siete años, la revista oficial de la Asociación General de Autores del Uruguay.

Fundó, con el poeta Pedro Leandro Ipuche, la Editorial "Zapicán".

Creó la "Junta Nacional de Teatro" organismo dependiente del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay.

Es autor de un proyecto de "Confederación Teatral Americana" perteneciéndole también la iniciativa de realizar un Congreso de Autoridades Musicales de América.

Presidió el Comité de Homenaje a Gabriela Mistral.

Creó la Asociación de Relaciones Culturales "Uruguay-México".

También ha fundado la Sociedad "Amigos de Moliére".

Fué entusiasta propulsor de la "Comisión Nacional de Bellas Artes" de la cual fué designado, por Decreto del Poder Ejecutivo, su primer Secretario Honorario.

Nació en Montevideo, el 24 de junio de 1906.

NUESTROS COLABORADORES

MERI FRANCO LAO. — Uruguaya nacida en Montevideo, demostró desde su infancia afición por la música. Comenzó sus estudios de piano con el maestro Moro. Terminó luego el bachillerato y obtuvo el título de Profesora de Cultura Musical. Siguió estudios de piano con Misha Gessel, realizando varios conciertos y grabaciones para el SODRE. Partió luego para Europa a fin de perfeccionar sus conocimientos, estudiando con Elianne Richepin en P aris y con la Sra. Ersilia Tipo en Nápoles.

MARTI SAMUEL. — Musicólogo y violinista mexicano, nació el 18 de mayo de 1908, en Chihuahua (chih). Estudió con Richard Czerwonsky, León Sametini y Lametini y Leopoldo Huer en el Bush Conservatory of Music (1925) de Chicago y en el Chicago Musical College (1926-1928). Fué Director de la Orquesta Sinfónica de Yucatán y propagador de las teorías de Julián Carrillo, que adaptó a la enseñanza de aficionados y niños, llamando a su adaptación "Música simplificada". Para su sistema de enseñanza editó varios manuales y métodos. Es fundador del circuito de "Conciertos Marí" y da frecuentes recitales en la República Mexicana y los E. U. A. Publicó varias series de sus transcripciones de melodías mexicanas para violín y piano.

El primer libro de Samuel Marti, y que le ha dado prestigio continental como musicólogo, tiene el título de "Instrumentos musicales precortesianos".

Samuel Marti que está preparando actualmente otra importante obra, "Música comparativa de Meso y Sud América", visitó, en Agosto de 1955, Montevideo, en una misión encomendada por el Ministerio de Educación de su país, y el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

LANGE, FRANCISCO CURT. — Musicólogo uruguayo de origen alemán. Nació el 12 de diciembre de 1903, en Eilenburg. Después de estudiar Arquitectura y Musicología, aprendió el oficio de constructor de pianos, y más tarde se trasladó a Montevideo (1924), donde desarrolla una actividad fecunda, en el campo de la organización musical. Dirigió la discoteca del SODRE. Realizó varias jiras de conferencias por los países hipanoamericanos, en que recopiló muchos materiales sobre la vida musical del Continente. Dirigió la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, que editaba el Boletín Latinoamericano de Música y el Instituto Interamericano de Musicología, al que se debe la publicación de valiosos cuadernos de música de compositores de la América hispánica (Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores).

Francisco Curt Lange ha desarrollado desde entonces una profícua labor en el terreno de la recolección de la música americana, y dirige actualmente el Instituto de Musicología de la Universidad de Cuyo.

ANTONIO GROMPONE. — Se ha dedicado por largos años a la especialización cinematográfica. Fué fundador e integrante de la Comisión Directiva del Cine Club de Montevideo, en cuya revista ha publicado numerosos ensayos. Ha realizado además una labor intensa de cultura cinematográfica a través de muchas conferencias.

JUAN CARLOS SABAT PEBET. — Uruguayo. Profesor de Enseñanza Secundaria desde 1923. Ejerció la dirección de los liceos nocturnos y Joaquín Suárez. Periodista, ha colaborado en numerosas publicaciones nacionales y extranjeras. Miembro de número del Instituto de Historia del Teatro Americano. Tiene una amplia producción bibliográfica de crítica e investigación.

ALEJANDRO PEÑASCO. — Nació en 1914. — Estudió piano con María Luisa Soria en el Conservatorio Kolischer; violín con Adolfo Fabregat; Armonía con Vicente Ascone y luego con Bernardo Freire López; Contrapunto, Fuga y Composición con este último maestro. Formado en las disciplinas heredadas del gran maestro Luis Sambucetti, ha escrito numerosas páginas como ensayos. De ellas perduran: un Cuarteto para cuerdas; un Trío para violín, cello y piano; una Sonata para violín y piano y varias Canciones sobre poemas galaicos del Siglo XIII, para contralto y pequeña orquesta, estrenadas hace algunos años por María Valverde en el Estudio Auditorio. Tiene en preparación una Cantata para coro, soprano, tenor, bajo y orquesta.

De reconocida docencia en materia musical, ha dictado clases de Armonía y Contrapunto en el Instituto Verdi, en sustitución del maestro Bernardo Freire López, hasta la desaparición de dicho centro de enseñanza, y de Armonía en el Conservatorio Falleri —que dirige Hugo Balzo— hasta el momento en que emprendiera, en el año 1952, un viaje a Europa.

De temperamento artístico inquieto y vehemente, se ha sentido atraído también por el Teatro, como una especialización de su inclinación hacia las Letras. Es autor de "Calipso", obra que fuera premiada por el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social y estrenada por la Comedia Nacional en el año 1953. Además ha escrito numerosas poesías que, en distintas oportunidades, han sido publicadas por diversos semanarios.

Actualmente desarrolla una intensa actividad como profesor de literatura —cargo que en Enseñanza Secundaria ocupa desde hace dos décadas— y como periodista en uno de los principales diarios de Montevideo.

WASHINGTON ROLDAN. Es uno de los críticos más autorizados en materia de ballet y música de nuestro país. Actúa desde hace varios años en el diario "El País" y el semanario "Marcha". Ha dictado numerosas conferencias sobre temas de su especialidad en el Servicio de Arte y Cultura del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Asociación Coral de Montevideo, Asociación Cristiana de Jóvenes, y en el Interior de la República. Es colaborador permanente de las revistas: "Buenos Aires Musical" y "Ballet" de Chile.

HUGO ROCHA. — Uruguayo nacido en Minas (Departamento de Lavalleja). Se dedicó por largos años a la crítica cinematográfica en "El País" y "El Día". Ha publicado además ensayos en la revista "Film". Siguió estudios especializados recibiendo el título de Químico Industrial en 1948. Ha realizado numerosas conferencias e integró el Jurado del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE en 1954 y el Jurado del Festival de Cine de Punta del Este en 1955.